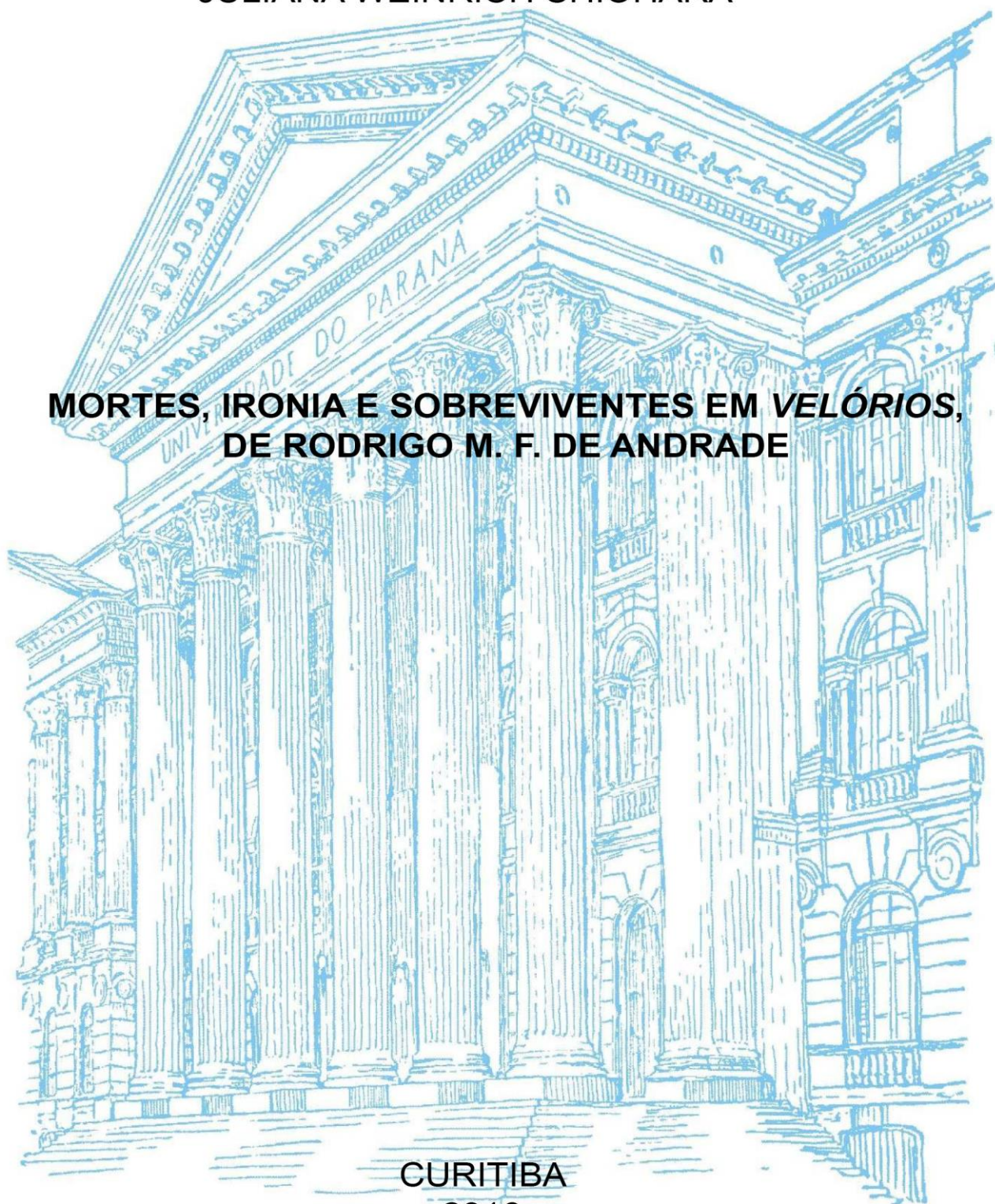


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIANA WEINRICH SHIOHARA

**MORTES, IRONIA E SOBREVIVENTES EM VELÓRIOS,
DE RODRIGO M. F. DE ANDRADE**

CURITIBA
2016



JULIANA WEINRICH SHIOHARA

Mortes, ironia e sobreviventes em *Velórios*, de Rodrigo M. F. de Andrade

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura e outras linguagens.

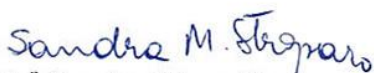
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sandra Mara Stroparo.

Curitiba
2016



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata setingentésima quadragésima sétima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda **JULIANA WEINRICH SHIOHARA**. No dia dezoito de maio de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 1013, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Sandra Mara Stroparo, Presidente, Luis Gonçales Bueno de Camargo e Benito Martinez Rodriguez designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada "MORTES, IRONIA E SOBREVIVENTES EM VELÓRIOS, DE RODRIGO M. F. DE ANDRADE", apresentada por **JULIANA WEINRICH SHIOHARA**. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Sandra Mara Stroparo retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia dezoito de maio de dois mil e dezesseis.


Dr^a Sandra Mara Stroparo


Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo


Dr. Benito Martinez Rodriguez


Juliana Weinrich Shiohara



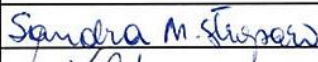
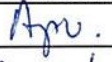
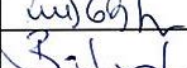
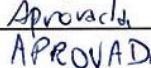


Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **JULIANA WEINRICH SHIOHARA** para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados Sandra Mara Stroparo, Luis Gonçales Bueno de Camargo e Benito Martinez Rodriguez arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "MORTES, IRONIA E SOBREVIVENTES EM VELÓRIOS, DE RODRIGO M. F. DE ANDRADE".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr ^a Sandra Mara Stroparo(Presidente)		
Dr. Luis Gonçales Bueno de Camargo		
Dr. Benito Martinez Rodriguez		

Curitiba, 18 de maio de 2016.


Prof Dr Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar a minha mais sincera gratidão a todos que me ajudaram ou de alguma forma participaram deste ciclo que se fecha.

Obrigada, Sandra: pelas lições, amizade, paciência, sabedoria e orientação.

Obrigada, pai e mãe: pela vida e pelos exemplos até aqui.

Obrigada aos amigos de percurso e, principalmente,

Obrigada aos amigos que continuam: André, Fernanda, Tássia e Tiago.

Obrigada, Thomaz, meu irmão caçula.

Obrigada aos professores da banca, Benito e Luis.

Obrigada, UFPR, por todos esses anos: aos cursos de Letras e Comunicação Social, assim como aos seus professores.

Obrigada também ao programa de Pós-Graduação em Letras.

Obrigada, Rafael, pelo amor e companheirismo únicos.

“O maior esforço da vida é o de não se acostumar à morte. ”

Elias Canetti

RESUMO

Velórios (1936) é a única obra literária de Rodrigo Melo Franco de Andrade, figura que ficou amplamente conhecida em nosso país como diretor-fundador do atual Instituto do Patrimônio Histórico e Cultural (IPHAN), órgão federal fundado em 1937. Seu conjunto de oito contos possui uma temática monocorde: o ambiente fúnebre das famílias do Brasil urbano de inícios do século XX, em que a morte parece, numa primeira visada, destituída de qualquer sentido existencial, atuando como simples pormenor que desencadeia ou pouco interfere nas narrativas, essencialmente voltadas para os vivos, os sobreviventes. Esta pesquisa investiga essas figurações do fenômeno da morte na obra, buscando as justificativas para esse tratamento à primeira vista banal, mas que guarda na ironia calculada de um estilo extremamente conciso a chave para o efeito risível e melancólico que se destaca no texto. Para isso, o trabalho foi dividido em três eixos de investigação que constituem seus respectivos capítulos: o primeiro, de cunho histórico-social e literário, busca na corrente francesa denominada “história das mentalidades” indícios sobre as atitudes da sociedade brasileira diante da morte, assim como tenta elucidar a posição de *Velórios* dentro de uma história brasileira da literatura. O segundo capítulo aborda a centralidade da morte para a religião católica como forma de organização e atribuição de valor à vida, em função da análise dos contos “Iniciação” e “Quando minha avó morreu”, ambos protagonizados por crianças. Por conta desta temática religiosa e filosófica, também é analisado o único poema publicado por Rodrigo em sua atuação como crítico da revista modernista *Estética*, a “Ode pessimista” (1924). No terceiro capítulo, a ironia de *Velórios* é tratada pormenorizadamente, analisando os contos de abertura e encerramento da obra, respectivamente “D. Guiomar” e “O nortista”. Estes podem ser considerados tragédias ironicamente anunciadas, justamente por serem os únicos em que as mortes principais se dão apenas no final das narrativas. No entanto, longe de possuírem mortos heroicos como os das tragédias clássicas, tanto esses dois contos como os restantes da obra tratam da morte de homens comuns, nada heroicos. Isso acaba por enfatizar o sentimento de sobrevivência que emana das suas personagens vivas, a satisfação de não ter morrido, a ironia melancólica que enxerga os mortos como aqueles aos quais se sobreviveu, a temática principal da obra.

Palavras-chave: Conto brasileiro século XX; Modernismo brasileiro; Ritos fúnebres; Literatura e filosofia; Literatura e catolicismo.

ABSTRACT

Velórios (1936) is the only literary work written by Rodrigo Melo Franco de Andrade, a man who is widely known in Brazil as the founder-director of the IPHAN (The National Historic and Artistic Heritage Institute), a government organization that exists since 1937. His eight short-stories piece is based in a single theme: the funereal and familiar environment placed in Brazilian's urban spaces from the first decades of the twentieth century. Nevertheless, the phenomenon of death appears in each of these stories as a simple detail that only unleashes or badly interferes in the narratives, essentially driven to the characters that remain alive, the survivors. This research investigates these pictures of the death phenomenon in the work, aiming at the possible reasons to this ordinary portrayal that hides in its measured irony the key to a laughable and melancholic effect that often emerges from the text. To achieve this, the dissertation is divided in three research axes that constitute its three chapters: the first, dedicated to a social-historical and literary approach, looks into the French research line called "History of mentalities" traces about the attitudes of the Brazilian society in front of the death phenomenon in the earlier twentieth century. Also, the first chapter attempts to elucidate the position of *Velórios* into the Brazilian literary canon. The second chapter discusses Catholicism's central position of death as a way of organizing and assigning value to life, due to the analysis of the two stories featuring children characters "Quando minha avó morreu" e "Iniciação". Because of this religious and philosophical theme, it's also analyzed "Ode pessimista", the only poem ever published by Rodrigo during his participation as a literary critic in the mid 1920's Brazilian modernist magazine called *Estética*. The third chapter concentrates in the irony presented in *Velórios*, analyzing the opening and closing stories of the book: "D. Guiomar" and "O nortista", that can be considered ironically announced tragedies, precisely because they are the only two stories that the main deaths happen in the end of the narratives. However, apart from any heroism of the classical Greek tragedies, the heroes of *Velórios* are just ordinary men, without any sublime aspects. The focus on the pleasant aspects of survival that emerges from someone else's death makes the dead characters just the ones who have been survived by their living.

Key Words: Brazilian short-story XX century; Brazilian Modernism; Funeral rites; Literature and Philosophy; Literature and Catholicism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. MORTE, HISTÓRIA E LITERATURA.....	14
1.1. <i>Velórios</i> : coisa passageira.....	14
1.2. Entre a morte barroca e a morte invertida	19
1.3. Primeira <i>versus</i> segunda geração modernista.....	30
1.4. Modernismo e contos de família	39
1.5. Chapéu, cortejo e conversa mole	47
1.6. O retrato do Marquês de Olinda	59
1.7. A morte como o lugar comum por excelência	67
2. MORTE, INFÂNCIA E RELIGIÃO	72
2.1. Aprender a morrer	72
2.2. “Iniciação”: padre João Batista, Joaquim e o cão Piloto.....	80
2.3. Desaprender a morrer	92
2.4. “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade”	99
2.5. A “Ode” do mutum	103
2.6. “Quando minha avó morreu” e a leitura do bispo católico	115
3. A IRONIA E OS SOBREVIVENTES	132
3.1. A desautorização das grandes formas gerais da vida.....	132
3.2. A semostração e a <i>hora mortis</i> de “O nortista”	142
3.3. A vida reduzida a um pó de traque risível.....	156
3.4. “D. Guiomar” e a ironia trágica.....	166
3.5. “Os mortos como aqueles aos quais se sobreviveu”	177
CONCLUSÃO.....	181
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	188
Bibliografia de Rodrigo	188
Bibliografia sobre Rodrigo	190
Bibliografia citada	192

ANEXOS	198
ALGUNS TEXTOS SOBRE <i>VELÓRIOS</i> E RODRIGO.....	198
ANEXO A) “ <i>Velórios</i> ”, Plínio Barreto.....	198
ANEXO B) “Espelho dos livros: <i>Velórios</i> ”, Jayme Barros.....	198
ANEXO C) “Em torno de <i>Velórios</i> ”, Sérgio Buarque de Holanda	201
ANEXO D) “Registro literário: <i>Velórios</i> ”, Múcio Leão.....	204
ANEXO E) “O escritor Rodrigo M. F. de Andrade”, Fábio Lucas.....	207
ANEXO F) “Os contos de Rodrigo M. F. de Andrade”, Cândido Motta Filho	209
ANEXO G) “Um clássico do conto”, Paulo Rónai.....	212
ANEXO H) “Vida literária: <i>Velórios</i> ”, Octávio Tarquínio de Souza	213
ANEXO I) “A lição de bem-morrer”, Carlos Drummond de Andrade	216
ANEXO J) Poema “Velho amor”, Carlos Drummond de Andrade	218
ANEXO K) “O casal Rodrigo-SPHAN”, Dom Marcos Barbosa.....	221

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se dedica à investigação das figurações do fenômeno da morte presentes no conjunto de contos de Rodrigo Melo Franco de Andrade intitulado *Velórios*. De certa maneira, posso considerá-la como uma desbravadora da obra, pelo menos em âmbito acadêmico. Parti para o trabalho com uma bibliografia mínima sobre o livro, como também sobre a atuação de seu autor como escritor e participante do movimento modernista da década de 1920. Rodrigo nunca teve uma real pretensão de firmar-se como escritor de ficção, ainda que seu grupo de amigos, bastante relevante culturalmente, insistisse que seu nome não tardaria em ocupar “o alto lugar que lhe compete em nossa literatura” Infelizmente, esta afirmação de Sérgio Buarque de Holanda (1948, p. 2) não se concretizou: *Velórios* é até hoje uma obra pouquíssimo conhecida, mesmo entre a crítica especializada.

Sua parca bibliografia crítica consiste em resenhas esparsas presentes em jornais e revistas de períodos diferentes. Mesmo que a obra tenha sido efetivamente publicada e distribuída apenas em 1974, cinco anos depois da morte de Rodrigo, sua primeira edição, datada de 1936, ainda que atravancada pelos esforços do autor, causou bastante burburinho no meio literário, servindo de tema para colunas literárias de importantes jornais dos estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo e Pernambuco. Entre alguns nomes que teceram resenhas elogiosas sobre os contos nesses periódicos de grande circulação estavam: Jayme de Barros, Lucio Cardoso, Plínio Barreto, Múcio Leão, Manuel Bandeira, João Alphonsus, Olívio Montenegro e Newton Sampaio. E são justamente os anos de 1936 e 1937 que contam com o maior número de críticas literárias sobre a obra. Deste modo, a repercussão que *Velórios* teve no âmbito literário na ocasião de sua estreia, aliada à importância que a figura de Rodrigo cultivava dentro do meio intelectual brasileiro, desde meados de 1920, fizeram com que a obra não fosse totalmente esquecida durante esse largo período de sua ausência.

Posteriormente, houve algumas menções pontuais sobre os contos ao longo dos trinta e oito anos em que estes permaneceram inacessíveis para o grande público: em 1948, Sérgio Buarque de Holanda rememora *Velórios* em artigo publicado no *Diário de Notícias*. Em 1968, uma resenha de Fábio Lucas sobre *Velórios* foi veiculada no *Estado de São Paulo*, além da publicação de uma edição do *Suplemento Literário Minas Gerais* totalmente dedicada a Rodrigo. Em 1969,

alguns dos depoimentos de *A lição de Rodrigo* abordaram criticamente *Velórios*, dentre os quais o de maior destaque é o escrito por Antonio Candido. A razoável produção crítica em torno da literatura de Rodrigo entre 1968 e 1969 tem a ver com sua aposentadoria do DPHAN e a esperança da crítica de que ele voltasse a escrever literatura. Com a segunda edição da obra, que saiu só em 1974, poucas resenhas apareceram, dentre as quais destaco a de autoria de Paulo Rónai, veiculada pelo *Estado de São Paulo* e a nota prefácio de Pedro Dantas para a nova edição publicada pela José Olympio. Em 2004, a edição mais recente disponível em catálogo foi publicada pela editora Cosac Naify e fez com que *Velórios* voltasse a ser lembrado pela crítica. Em 2012, uma edição de apenas 351 exemplares foi produzida artesanalmente pela sociedade mineira Confraria dos Bibliófilos do Brasil, com ilustrações da artista Yara Tupinambá. Esse lançamento fez com que Rodrigo figurasse na capa do *Caderno Sabático* do *Estado de São Paulo* de julho do mesmo ano. Na parte final deste trabalho, anexei alguns desses artigos praticamente esquecidos sobre *Velórios* que merecem destaque, principalmente em vista das análises apresentadas por esta pesquisa.

O interesse pela obra certamente diminuiu com o passar do tempo e a morte inevitável dos amigos ou admiradores de Rodrigo que fizeram parte da geração modernista e, mesmo contrariando seus desejos, tentavam manter vivas as chamas dos “quatro círios trêmulos” de *Velórios* no âmbito da literatura nacional. De qualquer modo, a temática da morte que sustenta é uma oportunidade para a reflexão sobre o que seduz em sua leitura. Mas quem entra em *Velórios* pensando que haverá figurações pormenorizadas das mortes de seus personagens ou reflexões herméticas sobre o tema está enganado. As mortes figuradas nos contos parecem, numa primeira visada, destituídas de qualquer sentido existencial, atuando como simples pormenores que desencadeiam ou pouco interferem nas narrativas, essencialmente voltadas para os vivos.

Tratei especificamente de quatro dos oito contos de *Velórios*, em seções destinadas somente a eles: “D. Guiomar”, “Quando minha avó morreu”, “Iniciação” e “O nortista”. Todavia, os demais contos (“Martiniano e a campesina”, “Seu Magalhães suicidou-se”, “O enterro de Seu Ernesto” e o “Príncipe dos Prosadores”) são todos abordados durante a pesquisa, diluídos em seções que não se dedicam inteiramente a eles.

Assumindo que os contos de Rodrigo — assim como os outros textos literários que contribuíram para esta pesquisa — dialogam com o momento histórico e com a realidade imediata do seu contexto de produção, no primeiro capítulo, tentei justificar suas figurações da morte através de uma contextualização histórica e social relativa às práticas fúnebres no Brasil do início do século XX, especialmente entre o período de 1910 e 1930. Por conseguinte, verifiquei que o campo de pesquisa relativo a uma história da morte em nosso país ainda é pouco explorado e que não existem estudos direcionados dentro do período relevante para a análise dos contos de *Velórios*. Há apenas uma rica bibliografia que trata das práticas fúnebres no Brasil do século XIX. Para não deixar essa hipótese passar totalmente em branco, selecionei três contos brasileiros do mesmo período que também contemplassem o tema da morte para tomá-los como uma base de comparação sobre as práticas fúnebres de *Velórios*, baseando-me no referencial histórico europeu de Philippe Ariès. Esses contos escolhidos foram: “Muquita” (1904), de Lúcio Mendonça, “O monstro de rodas”, de Antônio de Alcântara Machado e “A única Solução” (1937), de Alfredo Mesquita. Nesse ínterim, também utilizo algumas passagens da obra memorialista de Nelson Rodrigues intitulada *A menina sem estrela* (1967).

Ainda no primeiro capítulo, abordo alguns aspectos literários de *Velórios* dentro de seu contexto de lançamento, que se deu na década de 1930. Trato da sofisticada ironia que perpassa o estilo de Rodrigo em sua atuação como crítico, ensaísta e escritor, pois é especialmente através dela que seus contos conseguem chamar para a reflexão os leitores que “consideram a vida uma coisa triste ou, quando menos, uma coisa séria, pois a morte é, no final das contas, um assunto de interesse geral e de uma oportunidade permanente”. (BARRETO, 1937, p. 4).

No segundo capítulo, dou continuidade à reflexão sobre as figurações da morte na obra tomando para análise seus dois contos que têm crianças como protagonistas. Em “Iniciação”, a presença da religião católica é gritante, marcando a centralidade da morte e de sua superação como princípios básicos da crença doutrinalizada ao protagonista Joaquim. Ao contrário, no conto “Quando minha avó morreu”, a influência do catolicismo é deixada de lado por seu personagem principal, o neto de onze anos. Assim, a comparação desses dois contos incita um questionamento presente em *Velórios*, sobre a maneira como o catolicismo explica o fenômeno da morte e as injustiças da vida e como esse discurso pode ser ambíguo e fraco para aqueles que são doutrinados pelo medo, principalmente pelo medo dos

padecimentos do pós-morte de que se valem padres como o personagem João Batista, de “Iniciação”. Em seguida, analiso o “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade”, de Pedro Nava, que conversa diretamente com esse sentido do sagrado presente em “Iniciação”. Também trato do único poema de Rodrigo até hoje publicado, a “Ode pessimista”, que guarda algumas pistas sobre o pessimismo e a inclinação filosófica que observamos em *Velórios*.

No terceiro capítulo, abordo a ironia que norteia as figurações da morte em *Velórios*, em conjunção com juízos filosóficos acerca do tema, pois, pensar constantemente na morte é um claro-escuro angustiante quando se tenta desvinculá-la de qualquer vertente religiosa ou quando não cabe no raciocínio qualquer ideia de imortalidade. A morte não é um fato inacreditável, é no final das contas uma banalidade, o lugar-comum por excelência, mas ainda assim ela nunca se faz crível dentro de cada um de nós — e isso é irônico. *Velórios* trata de uma figuração da morte a que se atribui valor justamente pelo não-valor que lhe é atribuído dentro da dimensão literária, pois toda vez que surge a necessidade de atribuir-lhe alguma significação, prefere-se lidar com a comicidade presente nos detalhes cotidianos da vida que se agita ao redor dessa morte, figurando dois aspectos suplementares da existência humana: numa visada geral, qualquer vida parece trágica, quando temos em conta seus fatos mais salientes, como por exemplo, o dia da morte de um indivíduo; mas por outro lado, a vida se torna cômica quando se alude aos seus pormenores banais e cotidianos.

Assim, na conjunção dos contos de abertura e encerramento da obra, percebe-se que ambos podem ser caracterizados como tragédias irônicas e que seus personagens principais, seus mortos, “D. Guiomar” e “O nortista”, são também heróis irônicos, bodes expiatórios de seus vivos, de seus sobreviventes. Desse modo, entronizando o banal da morte e o medíocre da vida, *Velórios* ironiza os suspiros lamentosos de seus vivos que não deixam de lado as pequenas hipocrisias do clima fúnebre. Eles não escondem que, antes de lamentarem a morte do outro, parecem elevar a própria vida que ainda persiste ordinariamente, mas que se pensa infinita, visto que a não-experiência de morrer daqueles que sobrevivem quase sempre tenta anular a ideia de que todos nós morremos.

1. MORTE, HISTÓRIA E LITERATURA

1.1. *Velórios*: coisa passageira

Velórios foi publicado pela primeira vez em outubro de 1936 pela editora mineira Amigos do Livro¹. Rodrigo Melo Franco de Andrade financiou uma tiragem de 200 exemplares que teve rápida saída das prateleiras. Depois de mais ou menos um mês, os poucos livros que restaram à venda foram recolhidos pelo próprio autor, já que o lançamento dessa primeira edição aconteceu poucas semanas antes de sua indicação para chefiar o SPHAN². A coincidência dos eventos fez com que Rodrigo preferisse retirar seus contos de circulação, precavendo-se de que nada perturbasse uma conduta discreta e efetiva dentro do governo populista de Getúlio Vargas. Nosso autor era tímido e comedido, sempre alheio a qualquer forma de autopromoção e, uma vez nomeado diretor-fundador do atual Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN), garantiria que nada desviasse o seu nome do papel que exerceria no funcionalismo público. Por indicação de Mário de Andrade e Manuel Bandeira, tornou-se o homem certo para uma nova empreitada promovida pelo ministro do Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema: a criação de uma secretaria voltada para a preservação dos bens patrimoniais, inicialmente denominada SPHAN³. Durante os últimos meses de 1936, o novo órgão passou por sua fase experimental de consolidação, regida pela batuta do Dr. Rodrigo.

Já em exercício virtual, antes mesmo da instituição oficial do Serviço, deu ele [Rodrigo] início ao seu estupendo trabalho de modelagem. O

¹ A Sociedade Editora Amigos do Livro foi um importante órgão de edição e divulgação da literatura produzida em Minas Gerais durante as décadas de 1920 e 1930. A iniciativa era dirigida pelo escritor Eduardo Frieiro (1889-1982) e visava propagar textos que expressassem a cultura mineira, com o intuito de alçar a literatura do estado ao âmbito literário nacional. Entre 1931 e 1937, o órgão lançou vinte e cinco títulos, alguns extremamente significativos para a literatura brasileira como: *Brejo das almas*, de Carlos Drummond de Andrade; *Ingenuidade e Canto da hora amarga*; de Emílio Moura, *Galinha cega*, de João Alphonsus; e *O amanuense Belmiro*, de Cyro dos Anjos.

² Rodrigo Melo Franco de Andrade (1898-1969) dedicou quase metade de sua vida à conservação do patrimônio histórico nacional, como diretor-fundador do SPHAN — Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, de 1936 a 1967. No entanto, até o ano de sua morte, continuou atuando como consultor e palestrante do órgão.

³ Nota burocrática: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado em 1936 e instituído como órgão oficial em 1937. Em 1946, tem seu nome alterado para Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN). Em 1970, é transformado em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em 1979, o Instituto subdivide-se em SPHAN, como órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo. Em 1990, SPHAN e FNPM foram extintas para darem lugar ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Mas em 1994, o IBPC volta a ser Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), pela medida provisória nº 752 de 6 de dezembro do mesmo ano.

Serviço tomou forma e sentido sob suas mãos. Forma e sentido como mais ninguém lhe poderia dar e que, com Rodrigo, graças a Rodrigo, lhe vieram do exercício cotidiano das suas atribuições, do criterioso recrutamento do pessoal – especialmente do fabuloso corpo técnico de arquitetos, artistas, pesquisadores, que só o prestígio de Rodrigo permitiria constituir, naqueles momentos iniciais – e da criação de um “espírito” do Serviço, como órgão da Administração Pública, mas de finalidade essencialmente cultural. (DANTAS, 1969, p. 90)

Mesmo antes de integrar o SPHAN, Rodrigo sempre demonstrou resistência para investir na carreira de escritor, principalmente de escritor de ficção. Muitos de seus amigos e admiradores de seus contos diriam mais tarde que ele teria abdicado de sua literatura em prol do Patrimônio nacional, mas talvez isso não passe de uma hipótese romantizada. Rodrigo, através de sua autoironia, parece ter sempre deixado implícito que nunca se viu ou se quis escritor de ficção. Tendo em vista sua biografia, a partir de certa idade passou a não acreditar que a carreira de jornalista e escritor — que exerceu durante seus vinte e poucos anos e a década de 1920 — lhe proporcionaria rendimentos suficientes para o sustento da família^{4,5}.

Ademais, *Velórios* parecia não ter grande importância para seu autor. Como descreve o crítico Múcio Leão (1936, p. 6) sobre o jovem Rodrigo, “poucos escritores, haverá no Brasil, que tenham para a hipótese de publicar livros, a aversão que tem o sr. Rodrigo de Andrade” que, mesmo tendo iniciado suas atividades literárias no ano de 1919 e trabalhado por quase uma década como jornalista e escritor de grande prestígio entre a intelectualidade brasileira, “permanecia [...] na sua velha aversão ao livro”. Candido Motta (s/d, p. 02) afirma que Rodrigo, já mais velho e chefe do SPHAN, sempre evitava falar de seu trabalho de ficção: “uma tarde, chegou a dizer-me que o que escrevia, nesse sentido, era coisa passageira e destinada a auxiliá-lo a passar o tempo; o que não deveria passar era o nosso passado, visto pelos monumentos históricos”.

⁴ Em 1930, Rodrigo se casou com Graciema Prates de Sá, mineira de Montes Claros que conhecera no Rio de Janeiro e com quem teve três filhos: Rodrigo Luís, Clara e Joaquim Pedro. Depois de casado, Rodrigo deixa um pouco de lado sua militância no jornalismo, recorrendo a ocupações que lhe rendessem estabilidade financeira. Na primeira metade da década de 1930, exerceu diversos cargos públicos até a criação do SPHAN, em novembro de 1936, além de sempre ter atuado como advogado em paralelo, primeiro no escritório de seus tios e depois no que abriu em sociedade com Prudente de Moraes Neto, um de seus grandes amigos, e que por aqui aparecerá como Pedro Dantas, pseudônimo que utilizava como escritor e ensaísta.

⁵ O filho do meio de Rodrigo, Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988), foi um importante cineasta brasileiro integrante do Cinema Novo. Recorreu à literatura para dela extrair os temas de seus filmes, como o seu curta-metragem de estreia sobre Manuel Bandeira, *O poeta do Castelo* (1959) e o longa que o consagrou, *Macunaíma* (1969), baseado na obra homônima de Mário de Andrade.

E foi exatamente isso o que Rodrigo fez: à frente do projeto governista de conservação do Patrimônio cultural brasileiro, nosso autor criou um legado durante seus trinta anos de serviço. Com ele, o Patrimônio nacional passou a ser percebido como um instrumento valioso que assegura a reciprocidade cultural entre diferentes gerações, entre o passado e o futuro, entre o nacional e o regional, entre a cultura erudita e a popular. Seus primeiros anos de SPHAN são conhecidos como “a fase heroica” da instituição, quando levantou do zero um projeto e uma forma de conhecimento e preservação inéditos para um país desmemoriado. Durante esse período, contou com a valiosa colaboração de Mário de Andrade, que o ajudou na estruturação do novo órgão, criando os primeiros cadastramentos de bens culturais brasileiros e redigindo uma legislação específica para seus altos propósitos em prol da preservação.

Como escritor, continuou publicando regularmente ensaios e críticas não só sobre assuntos do Patrimônio, como também sobre literatura e cultura. No entanto, *Velórios* continuava de lado. Uma severa autocritica fazia Rodrigo negar as constantes ofertas de republicação da obra. Até passou a reconsiderar tal ideia em seus últimos anos de vida, mas não sem antes corrigir certos pontos que lhe desagradavam no texto⁶. Acabou morrendo sem modificar nada e, cinco anos depois, em 1974, a Editora José Olympio lançou a segunda edição de seu conjunto de contos, cuja nota inicial sobre o autor e a obra ressalta:

Velórios volta às livrarias depois de 38 anos. O autor, em vida, recusava-se em figurar como ficcionista, por lhe parecer que esta imagem afetaria sua condição de servidor público integralmente consagrado à causa da preservação de nossos bens culturais; no seu entender qualquer desvio de rota seria impedimento ao exercício pleno de sua missão, despida de toda projeção individual. Cessado esse motivo, aliás só invocado pelo próprio autor em seu escrúpulo extremo, a Livraria José Olympio Editora sente-se orgulhosa de lançar novamente a admirável coleção de contos de Rodrigo M. F. de Andrade. (OLYMPIO, 1974, p. XII)

Segundo Paulo Rónai (1974, p. 02), a abrupta retirada da obra do circuito comercial e a resistência de Rodrigo em relançá-la acabaram lhe atribuindo um

⁶ Estas informações pessoais sobre a severa autocritica de Rodrigo e as tentativas de republicação de *Velórios* estão presentes na entrevista de Zilah Correa de Araújo com sua filha, Clara de Andrade Alvim, para uma edição especial do Suplemento Literário de Minas Gerais dedicado ao nosso autor, ver: *Rodrigo Melo Franco de Andrade no depoimento de sua Filha, Clara de Andrade Alvim*. In: Suplemento Literário Minas Gerais. Ano III, nº 113: Belo Horizonte, 26 de outubro de 1968. p. 15

caráter mítico durante os trinta e oito anos de sua ausência. No circuito literário, muitos sabiam sobre os famigerados contos que, periodicamente, acabavam voltando à cena pelos esforços de amigos e admiradores. Em 1948, seu companheiro de longa data, parceiro na *Estética*⁷, Sérgio Buarque de Holanda, publicou no jornal carioca *Diário de Notícias* um artigo homenageando os cinquenta anos de nosso autor: mas ao invés de simplesmente parabenizá-lo pelo cumprimento do jubileu ou por seus esforços correntes no SPHAN, Sérgio discorre enfaticamente sobre o esquecimento de *Velórios* e a ausência do nome de Rodrigo entre os grandes contistas de nossa literatura. Em 1954, Carlos Drummond de Andrade e Sylvio da Cunha⁸ arquitetaram um projeto de impressão artesanal para o que chamaram de um “livrinho homeopático”, reproduzindo o terceiro conto de *Velórios*, “Quando minha avó morreu”. Figuras como Mário de Andrade e Manuel Bandeira colocavam os contos de Rodrigo entre os melhores da produção literária brasileira daquela época e entre seus favoritos no gosto pessoal. Mas o Dr. Patrimônio continuava irredutível.

Quando Rodrigo se aposentou do SPHAN, que a essa altura já era denominado DPHAN, em 1967, muitos acreditavam que ele iria voltar às suas atividades literárias e comemoravam, neste aspecto, a sua aposentadoria. No entanto, ele não se desligou do órgão, continuou prestando consultoria e divulgando os esforços do DPHAN em palestras pelo Brasil. Em outubro de 1968, cerca seis meses antes de sua morte, foi lançada uma edição do *Suplemento Literário Minas Gerais* totalmente dedicada à trajetória de Rodrigo, com a publicação integral de seu conto “Seu Magalhães suicidou-se”. No começo de 1969, seus amigos do DPHAN de Pernambuco organizavam uma homenagem surpresa para o seu aniversário de 71 anos, que aconteceria em agosto. Dezenas de personalidades⁹ ligadas à cultura nacional escreveram breves depoimentos sobre a importância de Rodrigo para suas

⁷ A revista *Estética* surgiu no Rio de Janeiro, em setembro de 1924, em meio a uma nova conjuntura do movimento modernista brasileiro marcada por uma maior divergência de ideais. Foi uma publicação trimestral criada por dois grandes amigos de Rodrigo: Sérgio Buarque de Holanda, seu colega no curso de Direito e Prudente de Moraes Neto, que assinava o periódico como Pedro Dantas. Rodrigo participou das três edições da revista, que teve periodicidade trimestral de setembro de 1924 a abril de 1925, com dois ensaios e um poema, seu único até hoje publicado: “Ode pessimista”.

⁸ Informação presente nas notas de edição organizadas por Sérgio Alcides do livro de crônicas de Carlos Drummond de Andrade, *Passeios na ilha* (2011, p. 328).

⁹ Entre os nomes que homenagearam Rodrigo estão: Oscar Niemeyer, Lucio Costa, Gustavo Capanema, Gilberto Freire, Djanira, Sérgio Buarque de Holanda, Milton Campos, Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido, Pedro Nava, Rubem Braga, Manuel Bandeira, Pedro Dantas, Rachel de Queiróz.

vidas e para o Brasil. Muitos deles aproveitaram a homenagem para ressaltar sua aptidão literária e rememorar *Velórios*, como neste testemunho de Rachel de Queiroz:

Foi o patrimônio que, absorvendo-lhe os dias e as noites, foi retirando Rodrigo da profissão literária propriamente dita, do exercício diário de escrever. Entre ir correndo salvar uma igreja velha ou um santo de Aleijadinho e escrever a história que estava aprontando, — largue-se a história e salve-se o santo, era a opção de Rodrigo. [...] O homem sempre em dia com o que há de melhor, mais novo, mais atrevido nas letras e nas artes; o professor de bom gosto, o fino escritor, o ficcionista, o crítico, o comentarista agudo e a bem dizer infalível, — todos estão em belíssima forma. É só lhe botar a pena entre os dedos e exigir que trabalhe. O patrimônio está em boas mãos, em mãos ótimas, Rodrigo. Pode iniciar a sua segunda temporada. (QUEIROZ, 1968, p. 95-97)

Mas não houve tempo para uma segunda temporada, Rodrigo faleceu ao meio-dia de um domingo, 11 de maio de 1969. A homenagem organizada pelos amigos do DPHAN foi póstuma e as palavras de seus admiradores nunca chegaram aos seus ouvidos. Os textos foram compilados com o título de *A lição de Rodrigo* e, o que seria um alegre coroamento de uma vida dedicada ao interesse cultural do Brasil, acabou tornando-se um saudoso *in-Memoriam*, rematado pela oração fúnebre declamada na missa de sétimo dia de Rodrigo, que teve lugar na Matriz de Santo Antônio, em Recife, uma das primeiras igrejas tombadas pelo SPHAN, em 1938. Essa oração fúnebre, escrita e proferida por Monsenhor Severino Nogueira, contou com trechos dos depoimentos de *A lição de Rodrigo*.

Em 1987, foi criado pelo IPHAN o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, que divulga os esforços de valorização do Patrimônio pelo país. Desde 1998, o dia do nascimento de Rodrigo, 17 de agosto, foi instituído no calendário brasileiro como Dia Nacional do Patrimônio Histórico. Não há dúvidas de que o seu legado está dentro da conservação e valorização do Patrimônio brasileiro. Por vários cantos do país, seu trabalho permanece vivo na conservação de sítios históricos e artísticos como Paraty, São Miguel das Missões, Itu, Ouro Preto, Mariana, Tiradentes. Seu lado escritor também está mais atrelado a isso, já que possui uma vasta produção ensaística no campo da arte, história e Patrimônio. Muitos de seus escritos foram publicados em jornais de grande circulação, como *O Estado de São Paulo*, *A Manhã*, *Jornal do Comércio*, *Estado de Minas*, e em revistas voltadas para arte e

arquitetura como a *Módulo* e a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, que ele mesmo criou em 1937. Na década de 1950 lançou três obras ensaísticas: *Brasil: monumentos históricos e arqueológicos* (México, 1952), solicitado e editado pelo Instituto Pan-Americano de Geografia e História; *Rio Branco e Gastão da Cunha*, sobre história e política diplomática (Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio Branco, 1953); e *Artistas Coloniais* (Rio de Janeiro, MEC, 1958), uma coletânea de artigos sobre pintores e arquitetos que trabalhavam no Brasil no período colonial, anteriormente publicados na imprensa.

Velórios é uma obra desconhecida que, quando lembrada, geralmente está apenas atrelada a notas biográficas de seu autor. Através do esforço desta pesquisa, gostaria de contribuir um pouco para mudar isso.

1.2. Entre a morte barroca e a morte invertida

Como dito, *Velórios* é a única obra literária publicada de nosso autor. Nos oito contos do volume, existe um processo de desenvolvimento da ação bastante semelhante, que se baseia em tratar a morte sem acordes graves de desespero e demais sentimentos normalmente associados ao clima fúnebre. Os contos procuram despi-la do mistério que a envolve e possuem um tom variável, que ora beira a indiferença, numa prosa seca e objetiva, ora arranca um riso frouxo por uma jogada irônica e inesperada. Os desfechos não buscam a conclusão da história ou tentam incitar alguma lição moral: são reticentes e geralmente se voltam para qualquer aspecto banal do espaço literário, de forma bastante melancólica. Essa maneira de configurar a morte está ligada às ações medíocres que o fenômeno desperta nos vivos, personagens pertencentes a um pequeno núcleo familiar que têm o fluxo regular de seu cotidiano brevemente interrompido. E é neste intervalo aberto pela ocorrência da morte que revelam sentimentos pouco nobres como vaidade, rancor, soberba, rivalidade, além de muita “conversa mole” à beira do caixão — como diria Manuel Bandeira, esse tipo de conversa “é irresistível” (2006, p. 203).

Foi também Manuel Bandeira quem sugeriu o título *Velórios* para os oito contos de Rodrigo, retribuindo o favor deste seu amigo de uma vida inteira¹⁰ que batizara *Libertinagem* (1930) alguns anos antes. Em um ensaio sobre a obra, Bandeira (2006, p. 203) relata que a palavra velório, na época do lançamento do

¹⁰ Para o compadre Rodrigo, Manuel Bandeira dedicou o seguinte versinho: “Como melhor precisar/ Esta palavra amizade? / Nomeando o amigo exemplar/ Rodrigo M. F. de Andrade”.

livro, não era muito conhecida fora das terras cariocas¹¹ e pouca gente sabia o que realmente significava: “dizer-se que velório é a cerimônia de velar um defunto não basta para definir psicologicamente o ato. Em toda parte do mundo se vela defunto”. Essa afirmativa do “poeta menor” me levou a perceber os dois sentidos que o verbo velar pode ter em língua portuguesa:

- a) o primeiro, derivado do latim *vigilo* –*are*, que se refere caracteristicamente à função de um velório, o de montar vigília, permanecer acordado durante a noite;
- b) o segundo, derivado do latim *velo* –*are*, com o significado de cobrir com um véu, encobrir, ocultar.

O duplo significado do verbo velar pode ser relacionado à característica mais contundente nos contos de Rodrigo: no ato de velar os mortos de *Velórios* qualquer sentido existencial da morte é encoberto pelas distrações mais frívolas da atmosfera fúnebre, tais como: vestir com elegância a sobriedade negra do luto; tomar as providências práticas para o funeral; satisfazer-se com a bela coroa que foi encomendada pessoalmente para o falecido; dar uma conferida nos atributos físicos da concunhada bonita que consola a viúva à beira do caixão; arranjar uma picuinha com aquele parente detestável que só é visto quando alguém da família morre; aproveitar-se da fiel audiência do velório para transformar o morto que ali jaz num mártir; e por aí vai... De igual maneira, diante dessa explosão de mediocridade que circunscreve os cadáveres dos contos, qualquer possível atribuição de valor para a sua ausência também é rapidamente encoberta. Logo, as mortes e os mortos de *Velórios* são as variáveis comuns de oito narrativas que se concentram na vida cotidiana e, muitas vezes, mesquinha, que não estremece diante da morte do outro.

Contudo, nada disso parece inédito, uma vez que, como diria o defunto rico¹² de Lima Barreto, “enterro e demais cerimônias fúnebres não interessam ao defunto; elas são feitas por vivos para vivos” (2014, p. 65). Nas minhas primeiras leituras da obra, fiquei bastante incomodada com essa configuração do evento fúnebre e com esse velar, no sentido de encobrir qualquer significação da morte do outro. Em *Velórios* temos muitos indícios que posicionam os contos dentro de um período

¹¹ Pelo resto do Brasil, o termo “guardamento” era mais popular para designar o rito fúnebre. Também havia a presença do termo de origem africana “gurufim”, nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, para referir-se à cerimônia de velório. Era mais presente entre a comunidade afrodescendente. O termo se relaciona a brincadeiras feitas durante o velório, a fim de desagregar a sua atmosfera. Era um velório popular em que havia música, danças e cantos em homenagem ao morto.

¹² Referência ao conto “Carta de um defunto rico” (1921).

histórico que varia mais ou menos entre as décadas de 1910 e 1930. Assumindo que os contos de Rodrigo — assim como os outros textos literários que contribuem nesta pesquisa — dialogam com o momento histórico e com a realidade imediata do seu contexto de produção, como primeira medida para tentar elucidar esse incômodo, recorri a uma perspectiva histórica que elucidasse figurações tão banalizadas da morte do outro. E acreditava que tinha encontrado algumas respostas em estudos da corrente francesa denominada “história das mentalidades”.

A história das atitudes diante da morte constitui um dos campos mais interessantes da chamada "história das mentalidades". Utilizando uma variedade de fontes literárias, arquivísticas, iconográficas e arquitetônicas, os historiadores, principalmente franceses, têm estudado as mudanças das atitudes do homem europeu diante da morte, numa perspectiva de longa e média duração. (REIS, 1991, p. 111)

O principal estudioso francês que se debruçou sobre a história da morte a partir da segunda metade do século XX foi Philippe Ariès (1914-1984), defensor de uma história das sensibilidades, da autonomia cultural, que possui uma abordagem mais intuitiva com base em uma variedade de fontes de pesquisa. Assim, ele conjuga documentos oficiais e datados, como manuscritos, correspondências e testamentos, com obras literárias, musicais e artísticas. A utilização de textos literários como fontes críveis em relação à cultura de uma determinada época e espaço é notável na grande obra de Ariès, *O homem diante da morte* (1977). Nesta, escritores como Dante, Rabelais, Cervantes, La Fontaine, as irmãs Brontë, Baudelaire, Tolstói, Twain são frequentemente citados e conduzem o pensamento do historiador francês acerca do imaginário coletivo, do mistério com que o homem ocidental veste a morte desde a alta Idade Média até fins da década de 1970. Vejamos um exemplo disto:

Na época em que Tolstói escrevia [1886], a burguesia começava, portanto, a descobrir a inconveniência da morte, sob a ênfase romântica. Ainda era cedo demais para que as aversões prevalecessem sobre os costumes de publicidade e conseguissem isolar o moribundo até o seu último suspiro como aconteceu depois, especialmente no hospital. Assim, no final do século XIX, estabeleceu-se um compromisso entre a morte pública do passado e a que se tornaria a morte oculta [invertida] — compromisso que deveria permanecer no primeiro terço do século XX, e com a qual se relaciona a morte de Ivan Ilitch. Na solidão em que a mentira o

encerrava como num retiro estudioso, Ivan Ilitch refletia. Repassava o filme de sua vida pensava na morte que não conseguia admitir e que, pouco a pouco, se impunha como uma certeza. Sem dúvida, hoje ainda, quando o silêncio se estende até o final, os moribundos seguem o mesmo caminho de Ivan Ilitch. (ARIÈS, 2013, p. 773)

Como indicado acima pelo historiador, foi principalmente a partir do segundo terço do século XX que o homem ocidental, referindo-se especialmente ao homem europeu, passou a tratar a morte de forma diferente. Mas desde fins do século anterior já se estabeleciam algumas variáveis que levariam a transformá-la em algo a ser ocultado, escondido. Tal atitude procedia de uma crescente evolução no campo da medicina que, por sua vez, provinha do largo desenvolvimento científico que o último século testemunhou. Ainda, agregavam-se a essas variáveis a derrocada da influência da religião dentro do contexto ocidental, além da já estabelecida ideia do individualismo moderno. A somatória desses fatores deu origem ao conceito que Ariès (2013, p. 753) denominou “morte invertida” e que parecia ser a chave para explicar o incômodo que as mortes de *Velórios* me causavam.

A “morte invertida” é o cenário onde a morte de ‘mim mesmo’, que pode ser vista na morte do ‘outro’, deixou de ser uma possibilidade recorrente e uma ameaça à morte do ‘nós’ e à desestabilização da sociedade. Esta “não faz mais uma pausa, o desaparecimento de um indivíduo não mais lhe afeta a continuidade. Tudo se passa na cidade como se ninguém morresse mais” (ARIÈS, 2012, p. 756). Todavia, tal conceito conversa diretamente com o processo de “medicalização da morte” do século XX, que se deu mais fortemente a partir da década de 1950. Com a popularização dos tratamentos médicos e a universalização dos hospitais, tornaram-se estes os lugares em que os homens preferencialmente morrem, pois desta maneira a morte é primeiramente ocultada da sociedade e depois esmiuçadamente calculada. O morto não escolhe mais a hora de morrer, os médicos a escolhem. Após o falecimento, o cadáver deve ser preparado por serviços especializados, maquiado e precificado. Deste modo, a morte e os ritos fúnebres deixam de ser vividos coletivamente, principalmente nos grandes centros urbanos, tornando-se fatos corriqueiros que não incluem o mesmo sentido de perda e celebração que antes possuíam.

Empregando o método de Ariès, que toma textos literários de determinada época como indícios de seu momento histórico, pode-se verificar tal mudança de

atitude diante da morte muito bem descrita por Nelson Rodrigues, nesta passagem de sua obra memorialística, escrita na segunda metade da década de 1960, *A menina sem estrela*: “agora, despacha-se o cadáver pelos fundos. É uma espécie de rapto vergonhoso, como se a morte fosse obscena” (1994, p. 27). Entretanto, creio que as práticas fúnebres que ambientam os contos de *Velórios* não se relacionam tanto com essa perspectiva da “morte invertida” de Ariès, pois ainda se situam num contexto anterior, de trinta a quarenta anos antes, época em que, como o mesmo Nelson Rodrigues descreve, “o sujeito era velado, chorado e florido no próprio ambiente residencial. Tudo era familiar e solidário: — os móveis, os jarros, as toalhas e, até, as moscas” (1994, p. 27).

De fato, em todos os contos da obra de Rodrigo que possuem o ambiente de um velório, apenas o de Seu Ernesto, de “O enterro de Seu Ernesto”, não se dá dentro de casa, e sim no necrotério da Ordem da Terceira Penitência. Ele é o único personagem que tem uma morte solitária e asséptica num leito hospitalar. Contudo, a ela não se aplica totalmente o conceito de uma “morte medicalizada” com sua designação “invertida”, que tem início com os avanços da medicina estabelecidos a partir da década de 1950. Segundo Ariès (2013, p. 772), até 1930-1940 ainda era costume que a morte de um homem fosse manifesta e pública dentro da sociedade europeia. Pelo testemunho de Elisabeth Kübler-Ross (1996, p.17), nos Estados Unidos, os ritos funerários também aconteciam desta maneira no mesmo período. No Brasil, de acordo com o estudo de Hoffmann-Horochovski (2009, p. 4), foi principalmente a partir da década de 1960 que a morte passou a ser um fato interdito que envolvia hospitais e serviços especializados, sem muita participação da família e ainda menos da comunidade.

Justamente porque o homem é um ser temporal, que possui linguagem, pensamento e que sugere problemas, em um dado momento de sua evolução, está obrigado a ter em conta que há a possibilidade de curar certas doenças ou não e, em certos casos, aceitar a morte. Então, pode-se dizer que a maneira com que o homem lida com a morte é consequência direta de sua situação histórica. A relação entre o homem e a morte sempre sofreu mudanças graduais e vagarosas, uma vez que ela é um reflexo das atitudes da sociedade circundante diante da vida. Assim, a morte funciona como espelho da vida e das variáveis culturais que ditam a conduta e os costumes de seus homens. Talvez a citação mais repetida dentro da bibliografia sobre tanatologia que levantei para esta dissertação é a seguinte, de Edgar Morin:

“É impossível conhecer o homem sem lhe estudar a morte, porque, talvez mais do que na vida, é na morte que o homem se revela. É nas suas atitudes e crenças perante a morte que o homem exprime o que a vida tem de mais fundamental” (1970, p. 217).

Infelizmente, a bibliografia disponível sobre um histórico da morte no Brasil do começo do século XX consiste basicamente em textos literários da época, pois a documentação relativa às práticas fúnebres e à cultura que circunscreve os mortos nesse período é até hoje muito pouco explorada por pesquisas na área da história, sociologia e antropologia. Os estudos que encontrei são, em sua maioria, generalistas, com dados baseados numa bibliografia essencialmente europeia e sem um verdadeiro trabalho de investigação acerca de documentos históricos relativos à morte dos brasileiros, tais como testamentos, relatórios médicos, inventários, cartas, diários, anúncios fúnebres¹³, entrevistas com idosos, ou, até mesmo, uma confrontação de textos literários de determinado período.

Entre nós, o estudo da morte de uma perspectiva histórica é incipiente [...] nossos historiadores pouco se voltaram para o assunto. [...] a produção historiográfica no Brasil é insular, ou seja, circula em ambientes restritos, dentro das fronteiras de cada estado, cidade, ou até de cada departamento universitário. (REIS, 2013, p. 22)

Esta lacuna teórica dificultou bastante minha tentativa de relacionar a figuração da morte nos contos de Rodrigo com uma perspectiva histórica da morte no Brasil, uma vez que estava tateando às cegas tanto *Velórios* quanto as práticas fúnebres brasileiras nas primeiras décadas do século XX, pois nenhum dos dois temas possui uma bibliografia consistente que direcionasse de maneira efetiva este trabalho. Como exceção a esse panorama pouco explorado sobre uma história da morte em nosso país, há ótimos trabalhos dos historiadores João José Reis e Cláudia Rodrigues, porém todos dedicados ao século XIX. A obra de Rodrigues, *Lugares dos mortos na cidade dos vivos* (1999), trata dos costumes fúnebres da cidade do Rio de Janeiro durante o século XIX, cuja conclusão aponta para uma mudança da relação entre vivos e mortos que se dá no século XX:

¹³ Com relação ao estudo de anúncios fúnebres no período de 1920 a 1940, existe o artigo de José Sebastião Witter: “Os anúncios fúnebres (1920-1940)”. In: MARTINS, J. S (org.). *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 84-92.

O fim de uma certa familiaridade entre vivos e mortos é inegável. A ponto de vivermos hoje, na grande maioria das cidades brasileiras, como afirma Philippe Ariès, em uma época da 'morte interdita'. As atitudes perante a morte mudaram, é claro que lentamente, a partir de então. A morte, "outrora tão presente, de tal modo (...) familiar, vai desvanecer-se e desaparecer. Toma-se vergonhosa e objeto de um interdito". Seria expressão da crescente secularização por que, teria passado o século XIX, a partir da sua segunda metade? É possível, mas outros estudos deveriam ser realizados, outras abordagens sobre a morte seriam necessárias para se confirmar esta hipótese. (RODRIGUES, 1999, p. 257)

A historiadora indica que os mesmos mortos que antes compartilhavam do espaço dos vivos, da cidade dos vivos, passaram a ser deslocados para espaços mais distantes do centro urbano em meados do século XIX: são estas as primeiras medidas do processo denominado "medicalização da morte". Todavia, esse estágio inicial está mais relacionado a uma maior preocupação sanitária no desenvolvimento das cidades, que surgiu no começo do século XIX na Europa e, segundo Reis (2012, p. 247), passou a ganhar corpo no Brasil a partir da década de 1830. Esse estágio, a princípio, tinha mais um caráter civilizador e higienizador. Os médicos do Brasil pensavam qualquer doença dentro das categorias de contágio e flagelo, elementos essenciais do imaginário da medicina moderna. Eles procuravam civilizar os costumes fúnebres, evitar epidemias e não necessariamente ocultar a morte do dia a dia das pessoas.

Portanto, o processo de higienização dos espaços urbanos vivido durante o século XIX fez com que os mortos mudassem o lugar de sua morada final. Eles não eram mais enterrados em cemitérios ao lado ou dentro das igrejas: passaram a descansar longe da paisagem cotidiana das cidades e de seus vivos. Todavia, essa mudança¹⁴ de costumes não foi assim tão simples. As medidas sanitárias que determinavam a prática higiênica da inumação já eram apontadas pelas autoridades médicas desde o início do século XIX, mas só foram se consolidar depois da epidemia de febre amarela que se alastrou primeiramente no norte do país,

¹⁴ O primeiro cemitério instalado na cidade Salvador longe dos vivos e da igreja ocasionou uma revolta popular, a chamada Cemiterada. Em 25 de outubro de 1836, o novo campo santo causou a união de diversas classes sociais num motim contra as medidas sanitárias que prejudicavam seus ritos fúnebres e a suposta salvação de suas almas. Sobre o assunto, ver REIS, João José. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e a revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

chegando em 1849 ao Rio de Janeiro. Isso deu início a um processo de secularização dos ritos fúnebres nas grandes cidades, ou seja, velórios e enterros deixaram de ser responsabilidade da Igreja, criando um novo e lucrativo mercado de demanda contínua.

Segundo João José Reis (1999, p. 12), durante a primeira metade do século XIX, ainda predominava no Brasil urbano um tipo de morte que se pode denominar de barroco, rico em detalhes simbólicos, rituais e míticos, característicos da cultura barroca. O indivíduo se preparava para morrer, deixava pronto seu testamento e uma mortalha especial para o enterro. Também, a *hora mortis* não devia ser solitária nem inesperada: era uma forma de morte solidária e espetaculosa. As pessoas acompanhavam a pé o caixão do amigo, parente, conterrâneo rumo ao enterro, ou simplesmente se juntavam espontaneamente ao cortejo de um desconhecido, por pura solidariedade e crença de que essa atitude seria um investimento na própria salvação. Os funerais antigos representavam manifestações emocionantes da vida social. Mas essa valorização dos ritos fúnebres derivava da crença de que a morte significava apenas o fim do corpo e o morto seguiria em espírito rumo a uma nova vida, que também aguardava todos os que ainda viviam. “Nessa passagem espiritual, no entanto, figuravam como de grande importância os ritos que se desenvolviam em torno do cadáver. O destino deste servia de modelo para o destino da alma”.

Disso, pode-se perceber que uma forte crença religiosa, em especial na religião católica, ditava o culto aos mortos. A Igreja, até meados do século XIX, era a principal encarregada dos ritos fúnebres. Daí o caráter barroco, festivo e solidário de que o brasileiro do século XIX ainda dispunha com relação aos seus mortos e que não é mais visto no século seguinte. A moral religiosa garantia o cuidado com relação aos mortos, mas nem por isso estavam eles no centro das atenções desses eventos. Essencialmente, os ritos de passagem com relação à morte servem como momento de conforto para os vivos e, no caso da morte de tipo barroca do século XIX, era também uma oportunidade de acumular mais pontos para a futura salvação de suas almas. Como abordarei no capítulo seguinte, a propósito do conto de *Velórios* intitulado “Iniciação”, até o século XIX, o cristianismo possuía grande influência na forma como o homem ocidental encarava a morte, coisa que não é mais vista nas figurações da morte em *Velórios*.

A mudança de atitudes com relação aos mortos evidencia os traços do desenvolvimento de uma concepção individualista — sinais dos tempos modernos — que atribuía à vida e aos vivos um sentido prioritário, restando aos mortos "manterem-se" no seu novo "lugar", sem incomodar os vivos. Ao afirmar isto, não quero dizer que, antes, os vivos também não estivessem no centro das atenções. Com efeito, toda aquela profusão de sentimentos e de atitudes diante da morte também era destinada aos vivos, que visavam a sua "saúde espiritual". O que pareceu mudar neste momento foi que a saúde física passou a predominar sobre a saúde espiritual no rol de suas preocupações. A vida e os vivos passaram, a partir de então, a ser o alvo das atenções; a morte e os mortos seriam, doravante, relegados às instâncias do privado (RODRIGUES, 1999, p. 256).

A partir do século XX, a influência da religião, como uma forma de atribuição de sentido para a vida e para a morte, foi progressivamente diminuindo com o desenvolvimento da ciência, da medicina e o aumento da expectativa de vida da população, especialmente nos grandes centros urbanos.

Segundo Silva e Barbosa (2006, p. 36), do ponto de vista histórico, o fator que mais contribuiu para o crescimento vertiginoso experimentado pela população mundial durante o século XX é resultante da queda espetacular da mortalidade, aliada à relativa manutenção dos níveis de natalidade nos países em desenvolvimento. Os autores também ressaltam que, no Brasil, ainda que o índice de mortalidade tenha se mantido decrescente durante todo o século passado, foi a partir de 1950 que ele passou a diminuir exponencialmente. Entretanto, nem sempre o ganho nas estatísticas vitais de um país caminha ao lado de seu desenvolvimento social. Principalmente nos países latino-americanos, onde esse fenômeno se deu mais recentemente, percebe-se que ganhos importantes na mortalidade podem ser obtidos sem nenhuma modificação significativa no desenvolvimento humano e social de suas populações.

Na verdade, muitas vezes a evolução temporal da mortalidade caminha em sentido contraditório com esta situação social. Os avanços na medicina social, com todo um arsenal farmacêutico e de conhecimentos de higiene elementar, resultam em sucessos extraordinários a custos muito reduzidos. De forma semelhante, melhoramentos relativamente menores no saneamento, particularmente em áreas urbanas, resultam geralmente em ganhos substanciais na saúde das populações. Assim, a história recente registra casos de países em desenvolvimento com baixíssima renda per capita que apresentam reduções marcantes em seus níveis de mortalidade. Esta narrativa descreve em grande medida a evolução

da mortalidade no Brasil durante o Século XX. (BARBOSA; SILVA, 2006, p. 37)

Tendo isso em vista, num país de dimensões continentais como o nosso, os níveis de mortalidade podem variar completamente de região para região e, conseqüentemente, as formas do homem lidar com a morte. Ainda hoje, é comum que em pequenas cidades do interior seja anunciado o falecimento de algum habitante em carros de som e que a comunidade se sensibilize de alguma maneira com relação a isso. Já nas grandes capitais, há de se admitir que a morte é realmente banida e ocultada do cotidiano das pessoas e que não se sabe muito bem como lidar com o luto ou o enlutado. Para Autran Dourado (1995, p. 299): “Quem nasceu e sempre morou em cidade grande, onde o ritual da morte é higiênico, frio e automatizado, com suas capelas mortuárias confortáveis e seus ritos modernos, [...] não pode imaginar a morte e sua parafernália numa pequena cidade do interior”.

Na década de 1930, época de lançamento de *Velórios*, essa disparidade de costumes era ainda maior, pois as enormes distâncias entre as macrorregiões brasileiras não eram sequer interligadas pelo desenvolvimento tecnológico alcançado nos últimos anos. A desigualdade entre o interior do país e suas grandes cidades também carregava o mascaramento de um índice de mortalidade decrescente que não representava uma melhora significativa na igualdade social e, conseqüentemente, revelava diferentes atitudes do homem ao lidar com a morte, reflexos das diferentes realidades sociais do país. Ainda durante a primeira metade do século XX, segundo Josué de Castro (1967, p. 39), “no nordeste, as marcas mais fundas da presença do homem parecem não ser as marcas de sua vida, mas as marcas de sua morte. A presença da morte se manifesta com uma tal força que parece sobrepujar na região a própria força da vida”. É a chamada “paisagem defunta”¹⁵ sobre a qual João Cabral de Melo Neto escreveria anos mais tarde:

A morte é uma tal constante, um fator social de tamanha importância na vida da região, que em certas cidades do interior, parece que o que mais prospera são os cemitérios, apresentando-se como os recantos mais florescentes dessas pequenas cidades: sempre murados, ajardinados e urbanizados. Enquanto as cidades ao seu lado são às vezes simples enovelados de sórdidas ruelas, sem ordem sem higiene, sem o mínimo conforto. É como se os vivos não

¹⁵ Referência ao poema “Cemitério Pernambucano (Toritama)”. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 255.

existissem na paisagem. Só existissem mesmo, a reclamar cuidados, os mortos. (CASTRO, 1967, p. 40)

No romance social da década de 1930 que trata das figuras menos favorecidas, especialmente do sertão, do nordeste de nosso país — de onde despontaram grandes nomes desta geração, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Raquel de Queiróz —, percebe-se uma familiaridade com a morte que não existe em *Velórios*. Vejamos um exemplo disto na passagem abaixo, retirada do romance *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego:

Todo mundo tinha que morrer. As negras diziam que alguns ficavam para semente. Eu me desejava entre estes felizardos. Por que não podia ficar para semente? Dentro de um navio, enquanto o mundo todo se acabasse. E nesse barco eu me via cercado de tudo que era bicho, e a minha tia Maria, a negra Generosa, a vovó Galdina, o meu avô, tudo que me amava estaria comigo. Esta horrível preocupação da morte tomava conta da minha imaginação. Uma ocasião estava morrendo no engenho um trabalhador. Levaram-me para vê-lo, estendido na esteira, com a boca meio aberta, arquejando. O homem estava na hora da morte. Aquele rosto lívido e molhado, aqueles olhos revirando, e a boca caída não me fizeram dormir à noite. Acordei aos gritos, com o homem do engenho perto de mim. — Não deviam ter levado este menino para ver essas coisas! E a morte deixou essa imagem gravada em minha memória. Vira também a prima Lili no seu caixãozinho de rosas. Mas não parecia morta a minha pobre prima. Ela fora assim mesmo em vida, tão branca, que morta mudara pouco. (REGO, 2001, p. 81-82)

No espaço urbano de *Velórios*, a relação com a morte é bem diferente. Ela não circunscreve tão fortemente a paisagem e, quando está lá, os vivos preferem desviar o olhar. Na primeira página do conto de abertura de *Velórios*, “D. Guiomar”, há uma passagem que descreve bem o sentimento entre vivos e mortos dentro do cotidiano das grandes cidades, neste caso, o Rio de Janeiro: “Àquela hora da noite os bondes passavam a toda velocidade pela rua General Polidoro, como se os motorneiros quisessem afastar da vista o mais depressa possível as grades do cemitério” (RMFA¹⁶, 2004, p. 15). Assim, percebe-se que já era preferível deixar os mortos e a morte restritos ao privado, ao núcleo familiar. Em nenhuma passagem dos contos existe uma reflexão mais elaborada sobre a morte, como faz o menino do engenho. Inclusive, essa obra de José Lins do Rego começa com a cena do

¹⁶ Utilizarei as iniciais de Rodrigo Melo Franco de Andrade para marcar de maneira mais simplificada suas citações.

assassinato da mãe do menino, tornando a morte uma constante dramática durante a narrativa. Se compararmos a citação do romance com um trecho dos contos de *Velórios*, perceberemos a diferença de abordagens com relação à morte. Vejamos uma passagem do mesmo “D. Guiomar”, em que o falecimento do marido, Teotônio Viegas, não passa do detalhe cheio de ironia que conclui o parágrafo dedicado à descrição de sua decadência social:

Depois que o velho Viegas adoeceu, ela suportou sem azedumes graves dificuldades de dinheiro. A família teve que trocar a residência afidalgada da rua Marquês de Olinda pela casinha incômoda da rua Real Grandeza. A numerosa criadagem dos bons tempos precisou ser reduzida a uma cozinheira medíocre e a uma rapariguinha desajeitada, para todo o serviço. As visitas foram rareando à proporção que Teotônio se tornava decadente. No começo da moléstia, ele se esforçava ainda por brilhar um pouco à mesa, quando lhe aparecia algum conhecido. Mas não demorou muito a se abater por completo, caindo numa apatia tristonha que durou quase dois anos, até o dia em que morreu, sozinho no quarto, virado para a parede. (RMFA, 2004, p. 22-23)

Pela comparação dos trechos de “D. Guiomar” e *Menino de engenho*, nota-se uma profunda disparidade entre as figurações da morte que também é resultado da oposição entre campo e cidade, o regional e o urbano. Se nas regiões mais pobres do interior do Brasil, durante as primeiras décadas do século XX, existia certo fetichismo com relação à morte, como descrito por Josué de Castro, os grandes centros urbanos pareciam se relacionar mais com o referencial europeu que já caminhava para a sua ocultação do cotidiano, para a “morte invertida” de Philippe Ariès (2013, p. 753). Pode-se dizer que tal disparidade percebida nas atitudes dos brasileiros diante da morte era o reflexo das diferentes condições de vida que possuíam: uma desigualdade social — que mascarava os índices decrescentes de mortalidade no país — e que ficou mais clara para a literatura brasileira com a segunda geração de escritores modernistas que surgiu na década de 1930.

1.3. Primeira versus segunda geração modernista

Na primeira metade da década de 1930, predominava na literatura brasileira uma prática diferente de enunciação, na qual o valor social figurava em primeiro plano, como modo de construir uma literatura engajada que visava à transformação da nação. Esse novo movimento literário foi conduzido por uma nova geração de

escritores que tinham certa preferência pelo romance de cunho social e combatiam os preceitos vanguardistas da geração de 1922, da qual Rodrigo fizera parte. São conhecidas as divergências entre os grupos de escritores dessas duas décadas irmãs: o projeto do modernismo heroico de 1922 que se baseava numa renovação estética foi logo substituído pela ênfase ideológica dos escritores de 1930. De acordo com a nova geração, seus predecessores haviam preparado o terreno para um renascimento literário pós-modernista. A ideia de que os modernistas de 1922 foram incapazes de construir qualquer coisa sobre o que destruíram era corrente entre os escritores de 1930, que se julgavam como “os verdadeiros construtores da arte nova, capazes de afrontar os preceitos da ‘nobre arte da escrita’ ou ainda aqueles que fugiram das convenções linguísticas redutoras” (BUENO, 2001, p. 52). Para Érico Veríssimo (1995, p. 119), um dos principais nomes da nova geração, a literatura brasileira atingiu sua maioridade na década de 1930, quando certos “traços da adolescência — um pendor ao mero jogo de palavras e cores, a falta de espírito de análise — desapareceram”.

Posso dizer que, depois de 1930, os escritores em meu país começaram a se interessar pelos problemas sociais e filosóficos de seu tempo. Os horizontes da crítica se expandiram. A maioria de nossos romancistas agora escrevem suas histórias em torno de problemas sociais. E aqueles que pensam não serem capitais os fatores econômicos aderem ao romance psicológico. De qualquer modo, sabem que um romance é mais do que um enredo inteligente ou uma série de eventos contados com graça só para fins de entretenimento. (VERÍSSIMO, 1997, p. 120).

Segundo José Paulo Paes (1990, p. 66), havia todo um contexto social formando as ideias desses jovens intelectuais que, na mais simplista das reações, recusavam sua geração anterior, como que numa “relação conflituosa entre filhos e pai”. Para o autor, a infantilidade é, reconhecidamente, um dos traços da arte moderna. A exaltação da espontaneidade infantil é característica de boa parte da arte de vanguarda, o que aponta para uma regressão psicológica semelhante aos conflitos entre pais e filhos, como num choque de gerações que está presente na dinâmica da história literária. O passadismo dos pais ou antecessores anteposto ao vanguardismo dos filhos ou sucessores.

Foi também na década de 1930 que se consolidou um movimento de expansão do mercado editorial brasileiro, evidenciando ainda mais as tensões

estéticas presentes entre a geração modernista de 1922 e sua geração posterior de escritores. Com o governo de Getúlio Vargas, houve uma política de fortalecimento da indústria nacional que, conseqüentemente, fomentou o setor livreiro. Novas tecnologias foram incorporadas para aumentar a produção interna. Com a queda das exportações e a desvalorização da moeda brasileira da época, o mil-réis, os livros de editoras francesas, antes amplamente consumidos, tornaram-se cada vez mais caros, fazendo com que o mercado editorial nacional virasse uma fatia lucrativa da economia e entrasse em franca expansão. Deste modo, as editoras passaram a atender cada vez mais às preferências da demanda, buscando publicações que atendiam ao gosto e aos gêneros literários mais populares entre o público leitor daquela época: o romance e o ensaio de cunho social.

O romance social de 1930 enfatizava questões de caráter ideológico em suas obras, motivado pelos acontecimentos históricos e sociais que se deram depois da Primeira Guerra e da Revolução de 1930: o governo Getúlio Vargas e seu crescente autoritarismo que, em grande medida, frustrou as esperanças sobre o país que vigoravam na década anterior. Enquanto os modernistas heroicos acreditavam no Brasil como um país novo que ainda não havia tido tempo o suficiente para se estabelecer — mas que vingaria, cedo ou tarde, estabelecendo seu progresso —, a geração de 1930 tinha uma consciência do subdesenvolvimento¹⁷ de sua terra, gerando a quebra da utopia modernista e a “percepção de que o presente não se modificará sem que algo se modifique na própria estrutura das relações sociais” (BUENO, 2001, p. 77).

Essa nova visão social resultou numa postura crítica da nova geração em relação ao modernismo que a precedeu. Segundo Oscar Mendes (1982, p. XIII), os gritos libertários de 1922 teriam efeitos na ficção em prosa cerca de seis a oito anos depois, quando começaram a surgir profusamente romancistas que, em sua maioria, realizavam um movimento de insurgência contra o rigor das regras gramaticais que

¹⁷ Em seu ensaio “Literatura e Desenvolvimento”, Antonio Candido parte de um conceito de Mário Vieira de Mello para comparar as duas ideologias diferentes que guiavam os projetos literários das gerações de 20 e 30: até mais ou menos 1930, predominava no Brasil uma ideia de que era um país novo, cheio de perspectivas futuras de progresso e desenvolvimento, mas que ainda não tivera tempo de realizar-se. Em 1920 ainda não havia uma consciência de nosso subdesenvolvimento, apenas uma pré-consciência. Mas a noção de país subdesenvolvido que predominava na época do ensaio, 1973, dava suas primeiras demonstrações na literatura já em 1930, afinal, “uma consciência nascente de subdesenvolvimento adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrinhando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romances de 30” (BUENO, 2001, p. 65).

regiam grande parte da prosa brasileira, com o intuito da criação de uma língua verdadeiramente nacional que os velhos modernos não haviam conquistado. A maioria desses escritores apostou num grande centro temático que destacava as figuras marginais do Brasil. Portanto, mesmo que o modernismo de 1922 tenha contemplado a busca da realidade próxima, da valorização do homem comum, do negro, do caboclo, assim como o emprego da linguagem coloquial, a crítica de 1930 questionava a relevância dessas premissas que sempre ficaram em segundo plano diante da “atitude crítica, síntese do caráter destrutivo do movimento, voltado mais para o passado do que para o futuro, numa postura estéril, sem continuidade.” (BUENO, 2001, p. 72).

Ainda na década de 1920, quando Rodrigo atuava como jornalista e crítico literário, nota-se em alguns de seus artigos que ele não concordava totalmente com as tendências nacionalizantes de certas vertentes modernistas. A citação abaixo é de um artigo de 1926, publicado em *O Jornal*. Com base no meu levantamento de suas críticas vinculadas na imprensa, foi mais ou menos entre 1925 e 1926 que Rodrigo passou a evitar o uso abusivo da sátira em seus textos, adotando uma posição autoirônica, que depois evoluiria para a ironia sóbria e concisa que temos em *Velórios*. No exemplo a seguir, tem-se a presença tanto da sátira quanto da ironia e autoironia e nosso autor enfatiza que o escritor brasileiro deveria encontrar “dentro de si mesmo substância poética abundante”:

Tem-se a impressão de que basta um poeta brasileiro abrir a janela para o seu quintal ou para o telhado do vizinho; basta-lhe dar um passeio aos subúrbios ou fazer uma viagem de negócio pelo interior, para logo encontrar uma profusão de materiais utilizáveis em versos modernistas. Ele não é como o Gaultier velho, um homem para quem “o mundo exterior existe”. É aquele para quem o Brasil existe, ou só o Brasil existe. Pode suceder, aliás, que tamanha curiosidade pelo espetáculo exterior decorra da ausência ou da pobreza do espetáculo interior que lhe seja dado contemplar. Haverá, sem dúvida, quem sustente que, se o escritor achasse dentro de si mesmo substância poética abundante, não precisaria de procurá-la mais longe, nem encontraria nisso maior interesse. Mas esse ponto de vista não se afunda em nada sério. (RMFA, 1986, p. 254)

Gostaria de ressaltar a última frase da citação, na qual Rodrigo anula sua crítica anterior numa postura autoirônica, seguida da afirmativa que enaltece aqueles que antes foram criticados: “e nossos próprios escritores, depois que preferem falar no Brasil a falar em si mesmos, são mais poetas ou poéticos que antigamente”

(RMFA, 1986. p. 254). Este jogo retórico atenua suas próprias críticas através de uma ironia socrática, fingindo ele não saber muita coisa ou imediatamente exaltando — de forma irônica — o objeto que critica. Assim, ele tenta deixar no ar as suas opiniões, sem causar muito alarde nem se comprometer muito com o que escreve. Tal efeito provém de uma contenção estética recorrente em sua escrita, tanto literária quanto jornalística, especialmente a partir da segunda metade da década de 1920. No entanto, disso não se pode concluir que nosso autor possuía alguma ressalva com relação ao grande centro temático da geração de 1930, que destacava as figuras marginais e os aspectos sociais do Brasil.

Como mineiro, Rodrigo tinha certa vivência sertaneja, inclusive relatada em seu *Diário de Paracatu: notas de uma viagem ao sertão* (1925). Em muitas passagens desta narrativa pessoal, publicada logo depois de sua morte por seu primo Afonso Arinos de Melo Franco¹⁸, temos a impressão de que já conhecermos aqueles espaços, justamente pela semelhança que apresentam com o espaço literário dos contos de seu tio, Afonso Arinos¹⁹.

Uma tapera que existe perto da Mamoneira: — "Samangolê". Aí, diziam que, anualmente, na véspera de São João, se realizava uma grande festa, concorrida por pessoal de toda parte. De São Paulo, de Ouro Preto, do Rio, enfim, fosse de onde fosse, bastava alguém manifestar desejo de assistir ao baile do Samangolê, era logo transportado milagrosamente para aquele lugar. De sorte que, na noite de 23 para 24 de junho, a casa velha, no meio do deserto, estava sempre repleta de gente luzida, e as imediações cheias de carruagens riquíssimas, de cavalos com arrebatas de prata, de pajens enfarpelados de veludo, etc. O viajante, que errasse por ali, estacava assombrado diante de tal magnificência, com os ouvidos

¹⁸ Afonso Arinos de Melo Franco (1905-1990) foi jurista, político, historiador, professor, ensaísta e crítico brasileiro. Criou a Lei Afonso Arinos contra a discriminação racial em 1951. Apesar de sete anos mais novo que Rodrigo, os dois sempre foram muito próximos, atuando juntos durante o modernismo da década de 1920 e depois nas ações relativas ao Patrimônio, dentro do SPHAN. Sobre o jovem Rodrigo, seu primo relata: "Esta diferença mesma é que me ensinou, desde cedo, uma das qualidades mestras de Rodrigo, aquilo que se pode chamar a iniciativa, a atenção e a percepção na afetividade. Com efeito, quando eu saía da adolescência para a mocidade, e ensaiava os primeiros passos literários, meus irmãos mais velhos pouco se interessavam, talvez nem mesmo se apercebiem da necessidade que eu tinha de apoio e de convívio. Rodrigo, então, estudante de direito, passava tempo conosco na nossa casa de Copacabana, e foi o primeiro que denotou interesse pelas minhas envergonhadas produções. Indagava delas, entre sério e caçoísta, mas eu sentia que por detrás da caçoada havia seriedade no interesse" (1969, p. 120).

¹⁹ Rodrigo era sobrinho do escritor Afonso Arinos (1868-1916). A perda prematura de seu pai, aos três anos de idade, fez com que elege-se o tio como principal figura masculina durante sua infância e adolescência. Rodrigo morou em Paris com Afonso Arinos, onde cursou seus estudos secundários, convivendo com artistas e intelectuais. Lá, ainda adolescente, fez amizade com o escritor e diplomata Graça Aranha e com o crítico literário Alceu Amoroso Lima. Segundo este último, "Arinos queria Rodrigo como ao filho que a Providência lhe negara" (1968, p. 17).

cheios das harmonias lindíssimas que as orquestras executavam lá dentro. Mas, se, ao dia seguinte, entrasse pela casa antiga, acharia o interior de uma fazendola abandonada, como outra qualquer. Estava finda a festa do Samangolê e cada conviva já se encontrava, por encanto, de volta aos seus sítios familiares. Hoje, ao que conta a lenda, a tapera do Samangolê está desencantada, não sei por que arte de Deus ou do diabo. Mas, guardando a sua porta, no tronco de uma aroeira antiga, há uma colmeia de abelhas borá, que se encarniçavam sobre o atrevido que ousar penetrar o casarão esquecido — Os meninos tiraram uma fotografia do Samangolé. (RMFA, 1969, p. 100)

Faço a comparação do trecho do diário de viagem de Rodrigo com a descrição do espaço no conto “Assombramento” (1898), de Afonso Arinos. Parece tratar-se da mesma casa abandonada e supostamente mal-assombrada.

À beira do caminho das tropas, num tabuleiro grande, onde cresciam a canela-d'ema e o pau-santo, havia uma tapera. A velha casa assombrada, com grande escadaria de pedra levando ao alpendre, não parecia desamparada. O viandante a avistava de longe, com a capela ao lado e a cruz de pedra lavrada, enegrecida, de braços abertos, em prece contrita para o céu. Naquele escampado onde não ria ao sol o verde escuro das matas, a cor embaçada da casa suavizava ainda mais o verde esmaiado dos campos. (ARINOS, 2006, p. 15)

Em outros trechos de seu relato de viagem, existem fortes indícios de preconceito racial, um pensamento que beirava os pressupostos estabelecidos pelas teorias raciais caras àquela época. Por exemplo, nesta observação que lhe acomete a memória depois de rememorar grande parte de sua árvore genealógica na companhia de outros parentes: “Uma reflexão desagradável feita a propósito desses Melos todos: deles, apenas Vovó D. Antônia e Dr. Manoel constituíram uma família decente. Os outros, todos, sem exceção de um só, apenas tiveram filhos com negras” (RMFA, 1969, p. 105). Também há esta outra passagem, em que sugere serem os sertanejos um tanto preguiçosos:

Mas, mal tínhamos saído do cerrado que sucede á mata da margem do rio, com uma pequena marcha de menos de légua, o Antônio se adiantou para avisar-nos de que não convinha irmos adiante: o Peitudo, um dos burros de carga, já estava querendo deitar. Fizemos ainda, Afraninho e eu, uma forcinha surda para alongar a marcha. O João e o Nhôzinho, porém, como os camaradas, ofereceram-nos essa resistência mole de sertanejo, que não há quem vença. (RMFA, 1969, p. 110)

Nota-se que Rodrigo ressalta a “forcinha surda” que ele e o primo fizeram antes de renderem-se à preguiça incitada pelos camaradas sertanejos. Todavia, o próprio autor várias vezes ressalta a delícia que são seus momentos de ócio durante a viagem: “Mais um dia de ociosidade e de inércia, melhor que tudo” (RMFA, 1969, p. 100). Mas ainda tratando de seu preconceito racial, há mais um exemplo em seu artigo crítico veiculado em *O Jornal*, no ano de 1925. Esta passagem é marcadamente depreciativa com relação ao povo e à cultura brasileira.

Há entre nós um número razoável de polemistas excelentes. Em matéria política, em assunto literário, até mesmo em questões de direito e de investigação histórica encontramos no Brasil discutidores de uma agressividade saudável que contrasta com a indolência e a moleza características de nossa sub-raça. Surpreende observar como a língua bamba e insípida que o nacional escreve habitualmente adquire vivacidade, energia e imprevisto quando se aplica a dizer mal dos outros. Jornalistas há que, sendo louvaminheiros ridículos e deploráveis expositores de ideias gerais, costumam revelar espírito inventivo, concisão e pitoresco na detração. (RMFA, 1986, p. 280)

Mais uma vez Rodrigo faz alusão à moleza do brasileiro, admitindo de maneira determinista que somos uma “sub-raça”. Então segue afirmando ser surpreendente que o jornalismo da época não dispusesse de grandes caricaturistas, já que “num meio semianalfabeto como o nosso, o efeito persuasivo que ela [a caricatura] poderia exercer tinha por força de ser mais apreciável que os de quantos discursos e artigos se fizeram por aí” (RMFA, 1986, p. 280). O sarcasmo excessivo que utiliza com relação à condição cultural do próprio país é algo que não parece muito apropriado para os dias de hoje.

Já em artigo do ano de 1927, publicado na *Revista do Brasil*, Rodrigo rechaçava a criação de uma expressão nacional pautada em um ufanismo radical, como o pregado por Plínio Salgado e seu grupo verde-amarelista. Nosso autor era contrário ao indianismo que fundamentava grande parte das ideias geografizantes das origens da cultura nacional pelo grupo verde-amarelista. Mas é notável como diminuiu o seu nível de sarcasmo com relação àquilo que chamara de “sub-raça brasileira” dois anos antes:

Nosso esforço literário deve consistir em não nos deixar arrastar por doutrinas ou modas que nos façam perder o contato com o substrato profundo de nossa natureza, que não é índia, nem negra apenas, nem portuguesa, alemã, francesa, italiana ou saxônia, mas tudo isso misturado e derretido ao sol escaldante destes Brasis. Alias isso mesmo pode não ser mais que uma frase e não haver, porventura, nenhum meio de a gente se furtar a influências desfiguradoras. [...] O sr. Plínio Salgado não pode saber se quando chegarmos a constituir uma nação, o elemento preponderante na formação desta será o tupi ou o japonês". (RMFA, 1986, p. 230)

De qualquer maneira, esses exemplos de críticas de Rodrigo datam todos da década de 1920, pois ele exerceu a profissão de jornalista só até o ano de 1930. A partir da década seguinte, a nova geração e uma série de novas abordagens sobre a sociedade brasileira o fariam relativizar os valores que esboçava durante sua juventude modernista. Um exemplo emblemático disso: Rodrigo colaborou com Gilberto Freyre durante a concepção e publicação de *Casa-Grande e Senzala* (1933), o que lhe rendeu um último e especial agradecimento no prefácio à primeira edição: "Um nome me falta associar a este ensaio: o do meu amigo Rodrigo M. F. de Andrade. Foi quem me animou a escrevê-lo e a publicá-lo" (FREYRE, 2006, p. 31). Um pouco antes do lançamento do livro de Freyre, nosso autor publicou no *Diário Carioca* uma resenha enaltecendo a obra do amigo, a quem chamava de "o mais intensamente brasileiro dos nossos escritores":

Não é apenas o estilo que impressiona pela feição marcadamente nacional da linguagem, e sim também a natureza e a direção do pensamento, inconfundivelmente brasileiro. [...] Assim, estudando a história social do Brasil, ele não se coloca na posição distante de um sociólogo alheio e superior aos fenômenos observados. Seu livro não é somente a obra de um especialista notável em sociologia, mas um livro em que a ciência e a intuição do sociólogo são guiadas pela sua profunda afinidade com o meio que constitui o objeto de estudo. (RMFA, 1985, p. 35)

Segundo Antônio Candido (1995, p. 10), *Casa-Grande e Senzala* foi uma força revolucionária, um impacto libertador, resultante da técnica expositiva "a cujo bombardeio as noções iam brotando como numa improvisação de talento, que coordenava os dados conforme pontos de vista totalmente novos no Brasil de então". Mas principalmente, a obra de estreia de Gilberto Freyre foi

[...] uma ponte entre o naturalismo dos velhos intérpretes da nossa sociedade, como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e mesmo

Oliveira Viana, e os pontos de vista mais especificamente sociológicos que se imporiam a partir de 1940. Digo isso em virtude da preocupação do autor com os problemas de fundo biológico (raça, aspectos sexuais da vida familiar, equilíbrio ecológico, alimentação), que serviam de esteio a um tratamento inspirado pela antropologia cultural dos norte-americanos, por ele divulgada em nosso país. (CANDIDO, 1995, p. 10)

A nova visão de Brasil que surgiu na década de 1930, portanto, transformou as concepções de Rodrigo e o seu entendimento sobre o país. Enfraquecidas as noções de um determinismo biológico relacionado às teorias raciais que vigoravam até então, a partir do culturalismo de Gilberto Freyre (ainda que em grande medida revestido de valores deterministas), puderam os intelectuais desse tempo ampliar suas visões do Brasil e de sua sociedade.

Ademais, os debates em torno da criação da nação que estiveram presentes no modernismo de 1922 foram elevados aos programas do Estado nesse período pelos integrantes da chamada “quarta corrente modernista”, que tinha Rodrigo como principal elo: como editor da *Revista do Brasil* durante a segunda metade da década de 1920, Rodrigo a transformou num órgão do modernismo. Retomando a principal tríade da *Estética* – Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda e Afonso Arinos de Melo Franco –, juntos tornaram-se integrantes dessa quarta corrente que atuou durante os primeiros anos do SPHAN. O grupo também agregou novas frentes regionais: a de Pernambuco, representada por Gilberto Freyre e a dos escritores e intelectuais mineiros de *A Revista*, que contava com nomes como Carlos Drummond de Andrade, João Alphonsus, Abgar Renault, Milton Campos e Pedro Nava. Em 1952, em entrevista ao *Diário Carioca*, o próprio Rodrigo descreveu esta corrente modernista e sua atuação na década de 1920:

Depois de minha colaboração na *Estética* é que tive parte mais ativa no movimento, quando o Chateaubriand comprou a *Revista do Brasil* e confiou a sua direção a historiadores, homens de letras, [...]. Sendo eu naquele tempo jornalista, fui convidado para exercer o cargo de redator chefe. Ora, já muito mais informado e, sobretudo, mais interessado no movimento, converti a *Revista do Brasil* num órgão do modernismo, ou pelo menos, de uma das correntes modernistas. Digamos que constituíamos a quarta corrente, pois as outras três eram representadas, uma pelo grupo de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Renato Almeida, etc; outra, a do grupo verde-amarelo — Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Pichia —; e outra, um grupo de certa tendência esteticista, representado pelo Guilherme de Almeida. Convoquei amigos para colaborar na revista, Alcântara

Machado fez crítica de teatro, por sinal uma de suas grandes vocações; Manuel Bandeira, Sergio Buarque de Holanda, Prudente de Moraes e outros. Foi um momento de “virada” do movimento modernista. Sergio Buarque de Holanda publicou um artigo, sob o título “O lado oposto e os outros lados”, que era realmente uma tomada de posição, definindo os motivos de antagonismo entre os escritores das mais diversas tendências e correntes (subescolas), conseqüentes à *Semana* e ao próprio desenvolvimento do modernismo. (RMFA, 1952, p. 2)

Com a criação do SPHAN, o Patrimônio nacional passou a ser percebido como um instrumento valioso que assegurava a reciprocidade cultural entre diferentes gerações, entre o passado e o futuro, entre o nacional e o regional, entre a cultura erudita e a popular. Desta maneira, dentro da lógica com que regia seu órgão de preservação, Rodrigo certamente era um agente de mudança cultural dentro de nosso país. Em 1937, no prefácio da primeira edição da *Revista do SPHAN*, sua postura com relação à cultura brasileira é bem diferente da que esboçava doze anos antes:

Ainda recentemente, um escritor inglês pretendia que no Brasil ninguém manifestava o mínimo interesse pelos assuntos relacionados com seus monumentos artísticos: “*no one in Brazil seems to have the very slightest interest in these things. There is an absolute lack of information...*”. Sem dúvida, há injustiça e exagero na observação, porque os trabalhos brasileiros sobre as questões a que se dedica o especialista britânico são bem mais consideráveis e valiosos do que ele assevera com ligeireza, sem se ter dado ao incômodo de procurá-los. De fato, existem estudos de grande interesse sobre vários aspectos do patrimônio artístico nacional. O que sucede é que eles se acham dispersos em folhetos, jornais e revistas, cuja procura requer esforço e paciência. (RMFA, 1937, p. 5. *Grifo do autor*)

Em 1937, assumindo a frente de um órgão público responsável por manter e defender o Patrimônio histórico e cultural do país, não havia mais espaço para o sarcasmo de seus anos de modernismo, sendo gradualmente substituída pela ironia sóbria característica dos narradores de *Velórios*.

1.4. Modernismo e contos de família

No que concerne ao gênero conto, ao qual pertence *Velórios*, a década de 1930 se situa no que Elódia Xavier (1987, p. 49) chamou de período modernista do conto. Todavia, sob esse rótulo não se encontra uma unidade estilística bem

configurada, mas uma série de “ismos” responsáveis pela indefinição estética do conceito. Do modernismo, “caudatário das vanguardas européias, era de se esperar que apresentasse várias faces, das quais o experimentalismo e o nacionalismo são, sem dúvida, as mais atuantes”. Ademais, segundo a mesma autora, pode-se dividir esse período modernista do conto em vários estágios, ainda que os historiadores da literatura demonstrem divergências com relação a tais divisões: assim, sem grandes rigores cronológicos, os limites do período se dão desde a vigência da Semana de Arte Moderna de 1922 até o fim da década de 1950. Já seus diferentes estágios englobariam o desvairismo experimental da década 1920, a veiculação ideológica²⁰ de 1930 e o apurado formalismo da geração de 1945.

Apesar de toda essa fragmentação, o modernismo apresenta uma certa unidade, garantida, sobretudo, pelo seu discurso crítico. Em nítida oposição cultural com o sistema, a estética modernista é dessacralizadora; jogando com o conteúdo e com a forma, ele nega uma série de posturas do passado. (XAVIER, 1987, p. 49)

Mesmo dividindo o período modernista do gênero em diferentes estágios, a autora (1987, p. 49) reconhece que, quando tratamos da evolução do conto, é quase impossível estabelecer marcos cronológicos, uma vez que a sua publicação em livro nem sempre coincide com a data de sua criação: “esse tipo de narrativa tem vida independente, nascendo, geralmente, em periódicos”. Pelas notícias biográficas de Rodrigo²¹, sabe-se que ele começou a escrever seus contos no começo da década de 1930, conquistando a unidade de sua obra no final do ano de 1936.

A ironia que muitas vezes resulta num sentido cômico é uma característica bastante usual dentro da produção contística dos anos 20, como ressalta Elódia Xavier (1987, p. 66): “a comicidade, nesses contos, é resultante sobretudo da ironia com que o narrador trata tudo e todos; as situações é que são cômicas pelo contraste que apresentam com a proposta inicial”. A ironia de Rodrigo tem um tom

²⁰ Apesar de classificar o conto da década de 1930 como ideológico, Elódia Xavier não analisa nenhum exemplo pertencente a essa década ou com esse caráter ideológico no capítulo que dedica ao modernismo em sua obra *O conto brasileiro e sua trajetória: A modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*.

²¹ Sabe-se, através de uma nota biográfica de Renard Perez (1969, p. 161) em *A lição de Rodrigo*, que nosso autor começou a redigir seus contos desde que testemunhara o enterro de um colega do escritório de advocacia em que trabalhava, no começo da década de 1930. Depois de contar o caso para Manuel Bandeira e Aníbal Machado, foi estimulado pelos dois “compadres” a escrever um conto sobre a história. Isso deu origem a “O enterro de Seu Ernesto”. Ao mostrar o texto para Bandeira e Machado, os dois passaram a estimulá-lo a escrever outros contos em seguida. Assim surgiu *Velórios*.

dessacralizador ainda que nem sempre zombeteiro, pois está mais para uma ironia sóbria e cuidadosamente calculada, que tenta lidar com o evento da morte do outro numa meia-voz que não se abala “mesmo quando personagens gritam” (DANTAS, 1974, p. XVIII).

De acordo com Edgar Cavalheiro (1954, p. 37), a contística brasileira adquiriu mais liberdade de enunciação e forma a partir do modernismo de 1922, fugindo quase por completo da velha técnica de “um princípio, a história e o fecho de ouro”: esta característica é patente dentro de *Velórios*, cujos contos não possuem grandes finais, apenas a constatação do banal continuar da vida. Ambientados no universo fúnebre, os contos também são pontuados pela melancolia, principalmente em seus desfechos reticentes que, muitas vezes, reafirmam ironicamente a vida que permanece ao redor de seus mortos, como no encerramento do primeiro conto da obra, “D. Guiomar”:

Era uma noite clara de verão. Os rádios da vizinhança confundiam os compassos de sambas, marchas e tangos. [...] Recostou a cabeça sobre as mãos cruzadas de Dona Guiomar e assim permaneceu por muito tempo, repetindo baixinho: — Mamãe, mamãe — numa depressão isenta de sentimentalismo, fria e amarga. Mas de repente levantou-se e foi chamar o moleque da casa pegada: — Procura meu irmão aí na rua General Polidoro ou na praia e avisa a ele que mamãe morreu às oito e meia. Deu uma prata de dois mil réis ao rapazinho e ficou um momento parado na porta, imaginado se a morte de Dona Guiomar poderia separar afinal o irmão da namorada. Depois, veio vindo lentamente e sentou-se junto ao corpo da mãe. No fundo de seu coração uma primeira esperança punha uma possibilidade de alegria. (RMFA, 2004, p. 28)

Justamente esses aspectos banais do cotidiano — as noites claras de verão em que diferentes estilos de músicas se confundem na vizinhança — passaram a ser tema riquíssimo para a literatura depois de 1922: “o cotidiano, o simples e até então desprezado cotidiano constitui para todos um motivo de permanente atração” (CAVALHEIRO, 1954, p. 37). O projeto de Rodrigo de ter como a espinha dorsal de sua obra o cotidiano familiar e banal que se anima com a morte de um de seus entes parece uma ideia bastante condizente com o espírito de 1930, uma época em que os projetos literários de diferentes autores se consolidavam dentro de obras cíclicas que tentavam abarcar uma temática social específica.

Para exemplificar isso, listei algumas outras obras em prosa lançadas no mesmo ano de *Velórios*, 1936 e verifiquei que a maioria delas está vinculada a esta visão em ciclos, característica de um projeto literário que procura figurar as mudanças sociais do Brasil e, ao mesmo tempo, estabelece-se como uma estratégia editorial interessante do ponto de vista mercadológico dentro de um nicho de consumo que crescia. Por exemplo, entre os romances lançados em 1936 estão: *Angústia*, de Graciliano Ramos, pertencente ao chamado “ciclo memorialista” do autor; *Usina*, de José Lins do Rego, que encerra o seu “ciclo da cana-de-açúcar”; *Mar Morto*, de Jorge Amado, pertencente ao seu “ciclo do romance baiano”; e *Um lugar ao Sol*, de Érico Veríssimo, do “ciclo urbano” de romances do autor gaúcho. Falando das obras de contos lançadas naquele ano, temos *Cadeiras na Calçada*, do também gaúcho Telmo Vergara, que trata do cotidiano numa Porto Alegre em pleno processo de modernização, tal como sua novela anterior *Figueira Velha* (1935) e seu romance posterior intitulado *Estrada Perdida* (1939); e *Histórias da Amazônia*, de Peregrino Júnior, cujo centro temático fica já óbvio no título e também está presente em suas outras obras: *Um drama no seringal* (1929), *Puçanga* (1929), *Matupá* (1933) e *A mata submersa* (1960).

Dentro do universo editorial do conto, que não foi tão profícuo quanto o do romance durante os anos 1930, outros grandes nomes como Marques Rebelo, Aníbal Machado e João Alphonsus abordavam em suas histórias curtas o meio social que lhes era conhecido, dando ênfase ao material humano que vivia o cotidiano dos subúrbios das grandes cidades do Centro-Sul do país, gravitando especialmente sobre a influência cultural do Rio de Janeiro. Segundo Antonio Candido (2011, p. 247), eram eles “ideologicamente equidistantes tanto da esquerda quanto da direita” e esboçavam uma escrita que “passava longe da dureza realista quanto da angústia dilacerante”. Creio que os contos de Rodrigo se aproximam da produção literária desses autores. Todavia, apesar de apresentarem menor vigor ideológico, nem por isso seus projetos literários podem ser considerados menos importantes, pois também são capazes de retratar os problemas e disparidades presentes em cotidianos banais e sem valor de certos nichos pouco favorecidos da população brasileira.

Como exemplo, Marques Rebelo e seu *Oscarina* (1931), que toma como heróis sem valor de seus contos os tipos ordinários do subúrbio carioca, mostrando que, para ser herói em literatura, não é preciso nome e posse: Rebelo “não exige

títulos de renda para suas heroínas e compreende que as filhas de carteiros, e não só as filhas de condes e banqueiros, podem possuir a sua psicologia” (GRIECO, 1947, p. 275). Vejamos uma passagem de um conto de Oscarina, assim como a maioria dos contos de *Velórios*, também ambientado no Rio de Janeiro da década 1930, numa cena de um enterro saindo. Trata-se do conto “Na Rua Dona Emerenciana”:

Vozes abafadas se misturavam, o cachorro late, raivoso, encarcerado no chuveiro, cintila no céu alto uma única estrela e faz frio, vai pouco além de cinco horas e escurece, quase noite tão cedo, que o inverno é chegado. Resmungando, o cocheiro, encartolado, a sobrecasaca coberta de nódoas, fustigou os animais e o enterro partiu, entre o sussurro dos curiosos que se apinhavam no portão da vila, dois automóveis atrás acompanhando. (REBELO, s/d, p. 46)

Como em *Velórios*, a morte aparece em segundo plano numa narrativa que está mais preocupada em descrever o espaço cotidiano que a envolve do que explicá-la ou sequer informar como faleceu o personagem Jerome, marido de Dona Veva, que ficou sozinha com cinco filhos para criar no subúrbio pobre da cidade do Rio de Janeiro. Esta morte, assim como as dos contos de Rodrigo, integra-se à descrição do espaço cotidiano sem muita dramaticidade: “Dona Veva não teve lágrimas para chorar” (p. 46) e, “quando pensou nos seus cinco filhos, aí é que ela viu mesmo que estava sozinha e de mãos para o céu começou a gritar” (p. 47). O desespero da matriarca está menos atrelado à morte de Jerome do que à vida que terá de continuar sozinha. Ao contrário dos personagens de *Velórios*, ela sente a morte do marido, ainda que sofra mais pela vida ainda mais difícil que lhe espera do que propriamente pela sua ausência.

Quem poderia ajudá-la agora? A Aninha, sua irmã, casada com o Dr. Graça, que estava tão bem? A Porcina, que ficara viúva e sem filhos com a padaria que lhe rendia um dinheirão? Nem ao enterro tinham vindo. Nem umas simples flores mandaram para o cunhado que tanto lhes servira. Ah, meu Jerome!... Lá estava ele, a sorrir em cima do porta-bibelôs, entre um anjinho de asa quebrada e um prato com cartões-postais se desbotando. Lá estava ele a sorrir, no retrato, junto dela — que felizes! — no dia do casamento. Ele em pé, de preto, o bigode retorcido, a mão sobre o ombro dela, sentada, um grande buquê contra o peito, a saia branca comprida, a lhe cobrir pudicamente os pés. (REBELO, s/d, p. 46-47)

Parafraseando uma citação²² de Rodrigo (1986, p. 221), os heróis de *Velórios* não têm finalidade, são como os homens, os homens comuns, que não são heróis. A incorporação desses heróis sem finalidade está em todos os seus contos: a mesma D. Guiomar que morre na citação da página 41 nasceu e viveu boa parte de sua vida como uma heroína de posses e psicologia um tanto determinista, o que veremos no último capítulo desta dissertação. Por fim, sua morte decorre após a falência da família, incitando um desejo escuso e banal que provoca uma esperança de alegria em seu filho Geraldo, antes rico, agora pobre. Na direção oposta, o conto que encerra a obra de Rodrigo, “O nortista”, tem como protagonista Hermógenes, um paraense que venceu na vida: nasceu pobre, ainda menino traçou para si um destino heroico, percorreu o Brasil até conquistar fama e fortuna em Santa Catarina. No entanto, morreu de uma tuberculose besta, tratado por um jovem médico-assistente extremamente preconceituoso e invejoso que o tomava como alguém menor, incapaz de “*remuer des idées générales*” (RMFA, 2004, p. 104), ou seja, de ter qualquer psicologia mais complexa.

Junto com os heróis sem finalidade de *Velórios* há o emprego da fala cotidiana. É a utilização de um coloquial estilizado, cheio de leveza e precisão, um pressuposto relacionado às conquistas estéticas dos modernos de 1922, que abarcaram em sua literatura uma língua viva, bem mais próxima da língua falada. Segundo Fábio Lucas (1968, p. 35), em artigo publicado no *Estado de São Paulo* no ano de 1968, poucos autores brasileiros conseguiram como Rodrigo a exatidão no emprego do coloquial mais apropriado, nas expressões domésticas mais felizes, na utilização erudita das gírias populares, todas essas características contidas numa prosa culta e fluente, cheia de graça. Nas passagens em que Rodrigo dá voz ao registro popular, os diálogos ganham a leveza e a simplicidade do coloquial, ainda que sintaticamente corretas e um tanto estilizadas, como nesta fala presente no conto “Iniciação”: “— Essa eu não mandava pro bispo. Levava ela direitinho pra capoeira.” (RMFA, 2004, p. 79). Ou no trecho abaixo, extraído de “O enterro de Seu Ernesto”:

²² Essa frase é uma paráfrase do final de um artigo crítico de Rodrigo sobre a prosa de Ribeiro Couto, datado do ano de 1923: “Os heróis do sr. Ribeiro Couto não têm finalidade, são como os homens, os homens comuns, que não são heróis...” (RMFA, 1986, p. 221)

Entre as invectivas das cunhadas, D. Amália desceu afinal do automóvel, quando os empregados da Ordem que tinham empunhado as alças do caixão já manifestavam impaciência com tanta demora debaixo da chuva. Seguimos atrás deles ladeira acima, sem que as irmãs de Seu Ernesto cessassem de recriminar amargamente.

— Ora se já se viu semelhante coisa. Ela que se importa com o pobre homem que morreu? Ou ela quer é não molhar os pés pra não adoecer. Outra haveria de querer morrer quando ficou sem ele. Esta não, ela nem quer levar o marido para a sepultura, pra não molhar os pés. Que que tem adoecer depois que pobre Pi morreu e não está mais pra vigiar você? (RMFA, 2004, p. 74)

Importante notar que a fala popular é incorporada na narrativa através do discurso direto, mas se apresenta praticamente com o mesmo registro do discurso indireto de seus narradores, mais ou menos como fazia Afonso Arinos em seus contos sertanejos da virada do século XIX para o XX, em que a linguagem característica à região sertaneja mistura-se às formas eruditas. O tio de Rodrigo foi um dos principais escritores da chamada “literatura sertaneja” que “teve um importante sentido social de *reconhecimento do país*” (CANDIDO, 2011, p. 245, *grifo do autor*), ainda que partisse de uma narrativa, na maior parte das vezes, um tanto paternalista que ressaltava o pitoresco do regional, não havendo muita identificação entre narrador e personagens. Todavia, Arinos era conhecedor da terra e dos costumes que contava e escrevia seus textos com muita espontaneidade, procurando “burlar” a dicotomia entre o discurso direto/popular e indireto/culto, “levando para o discurso direto praticamente o mesmo registro culto do discurso indireto” (BUENO, 2001, p. 112), como neste trecho retirado do conto “Assombramento” (1898):

— Qual, homem, isso também não! Quem conta um conto acrescenta um ponto; eu cá não vou me fiando muito na boca do povo; por isso é que não gosto de pôr o sentido nessas coisas.

A conversa tornou-se geral e cada um contou um caso de coisa do outro mundo. O silêncio e a solidão da noite, realçando as cenas fantásticas das narrações de há pouco, filtraram nas almas dos parceiros menos corajosos um como terror pela iminência das aparições.

E foram-se amontoando a um canto do rancho, rentes uns aos outros, de armas aperradas alguns e olhos esbugalhados para o indeciso da treva; outros, destemidos e gabolas, diziam alto:

— Cá por mim, o defunto que me tentar morre duas vezes, isto tão certo como sem dúvida — e espreguiçavam-se nos couros estendidos, bocejando de sono. (ARINOS, 2006, p. 19)

Mas as semelhanças entre tio e sobrinho param por aí: Arinos tinha preferência pela reprodução de causos sertanejos, as descrições das paisagens guiadas por um instinto parnasiano, o que se distancia bastante das sucintas descrições espaciais de *Velórios*, citadinas em sua maioria. Quanto a esse aspecto, as personagens de Arinos são mais da terra do que de si mesmas, enquanto quase todas as personagens de Rodrigo vivem para si mesmas, num clima psicológico cuidadosamente fixado dentro do banal cotidiano das mortes que acontecem em seus pequenos núcleos familiares.

De acordo com Elódia Xavier (1987, p. 56), a partir das obras de Mário de Andrade, *Primeiro andar* (1926) e *Contos de Belazarte* (1934), o núcleo familiar passa a ser um elemento frequente na contística brasileira, dentro de sua modalidade urbana. Robert Moser (2008, p. 63) ressalta essa mesma característica, relacionando a complexidade psicológica dos contos de *Velórios* com a presente no conto “Peru de Natal” (1937), de Mário de Andrade. Este apresenta um enredo simples, tal como vemos nos contos de Rodrigo. No entanto, a história não se ambienta num evento fúnebre, mas sim no primeiro natal de uma família depois da morte de seu patriarca. Durante a ação, a família sente a culpa ao degustar um belo peru preparado para a ceia, ainda lamentosa pela perda recente do pai, figura mesquinha que sempre fora contra esses pequenos deleites do dia a dia. Com a chegada do peru suculento à mesa, as mulheres se emocionam com tamanha fartura, coisa que nunca haviam tido em casa. Mas logo a figura cinzenta do falecido paira sobre todos, sentada à mesa, incutindo um ar de censura à refeição.

Principiou uma luta baixa entre o peru e o vulto de papai. Imaginei que gabar o peru era fortalecê-lo na luta, e, está claro, eu tomara decididamente o partido do peru. Mas os defuntos têm meios visquentos, muito hipócritas de vencer: nem bem gabei o peru que a imagem de papai cresceu vitoriosa, insuportavelmente obstruidora.

— Só falta seu pai...

Eu nem comia, nem podia mais gostar daquele peru perfeito, tanto que me interessava aquela luta entre os dois mortos. Cheguei a odiar papai. E nem sei que inspiração genial, de repente me tornou hipócrita e político. Naquele instante que hoje me parece decisivo da nossa família, tomei aparentemente o partido de meu pai. Fingi, triste:

— É mesmo... Mas papai, que queria tanto bem a gente, que morreu de tanto trabalhar pra nós, papai lá no céu há de estar contente... (hesitei, mas resolvi não mencionar mais o peru) contente de ver nós todos reunidos em família. (ANDRADE, M., 1990, p. 78).

A partir da atitude conveniente do narrador chamado Juca, que enaltece a figura do pai que tanto criticava, a família volta a comer em paz. Todos ficam calmos, falam despreocupadamente sobre o pai e a censura cinzenta que pesava sobre a mesa se esvai.

A imagem dele foi diminuindo, diminuindo e virou uma estrelinha brilhante do céu. Agora todos comiam o peru com sensualidade, porque papai fora muito bom, sempre se sacrificara tanto por nós, fora um santo que "vocês, meus filhos, nunca poderão pagar o que devem a seu pai", um santo. Papai virara santo, uma contemplação agradável, uma inestorvável estrelinha do céu. Não prejudicava mais ninguém, puro objeto de contemplação suave. O único morto ali era o peru, dominador, completamente vitorioso. (ANDRADE, M., 1990, p. 78).

Partindo da influência dos contos de Mário de Andrade, esses “pequenos dramas familiares se constituem em ricos núcleos temáticos” (XAVIER, 1987, p. 56). Como vemos em “Peru de Natal”, os contos de *Velórios* também se voltam para os aspectos psicológicos de seus personagens que vivem o cotidiano da morte dentro de seus núcleos familiares. Assim, as histórias apresentam a relação entre morte e vida sem entusiasmo, através da sugestão que surge da ironia. Tudo isso envolto por um clima psicológico cuidadosamente fixado em suas variações mais sutis, com páginas notáveis que descrevem “a agitação mansa e sonsa dos vivos em redor dos mortos” (ALPHONSUS, 1936, p. 4).

1.5. Chapéu, cortejo e conversa mole

Em *Velórios* há um estilo de contenção e imparcialidade que constrói em cada conto uma base estrutural de significações ponderadas, dando ao clima fúnebre um sentido que evita as comoções sentimentais que morte costumeiramente carrega. Assim, o foco das narrativas recai sobre os vivos — que importam mais do que a morte, os mortos e as possíveis reflexões suscitadas pela experiência da morte do outro. Reduzir esse fenômeno e suas implicações — dispondo os mortos em segundo plano, somente como o fato que desencadeia ou conclui a narrativa —, é uma forma irônica de desautorizar os símbolos e sentimentos que normalmente são associados ao fúnebre, ao mesmo tempo em que desvela nuances melancólicas da relação entre vivos e mortos.

Para Herman Lima, (1952, p. 106), os oito contos de Rodrigo, com sua “temática monocorde, em que não há [...] perigo de conformidade, pelo mundo de reações que determina aquela sarabanda de suicidas e carpideiras, constitui um livro à parte em nossa novelística”. Mas se *Velórios* está “à parte em nossa novelística” é porque faz dessa desautorização do fúnebre a sua unidade temática de construção — a sua espinha dorsal de constituição, o seu projeto literário —, já que outros contos brasileiros não tão distantes cronologicamente de 1936 também possuem uma figuração parecida, ainda que se valham de estéticas diferentes ao tratar dos pequenos cotidianos da morte. Contudo, em todos eles, há a presença da ironia.

De acordo com os pressupostos de Ariès que abordei na seção 1.2., através da confrontação de textos literários de um mesmo período poderia ser esboçado um panorama das configurações da morte no Brasil de início do século passado. A seguir, proponho tal comparação para que, desta maneira, seja possível uma melhor reflexão sobre as figurações da morte em *Velórios*. Mesmo sem um estudo histórico que investigue como se davam os ritos fúnebres em nossos centros urbanos nas primeiras décadas do século XX, a partir do referente europeu que abordei anteriormente, pode-se conjecturar que os contos de Rodrigo se apresentam dentro de um período em que o desejo da sociedade de tirar de seu cotidiano urbano o fenômeno da morte já era latente, mesmo que ainda não tivesse sido favorecida em grande escala pelos avanços tecnológicos da medicina. Então, minha hipótese é a de que esse período²³ represente um limiar entre a velha forma de se morrer, com o velório em casa e a “morte invertida”, que ocorre solitária e asséptica nos hospitais, seguida de um velório impessoal na “capelinha”, como caracterizou Nelson Rodrigues (1994, p. 27) em fins da década de 1960. Segundo o mesmo autor, nesse intervalo de tempo a morte foi também destituída do acessório fundamental que os vivos usavam para reverenciar o morto que passava nos cortejos pela cidade: o chapéu.

Mas havia o chapéu e repito: — tínhamos o chapéu. Pode parecer pouco, mas é muito. Sei que o nosso tempo não valoriza a morte e a respeita cada vez menos. Por vários motivos e mais este: — falta-

²³ O que afirmo aqui não passa de uma especulação inicial que contribuirá para a análise literária de *Velórios* e sua comparação com outros contos brasileiros da época, pois qualquer afirmativa sobre um histórico da morte no Brasil do começo do século XX não pertence à alçada da presente dissertação.

nos o instrumento da reverência, que é o chapéu. Era lindo ver toda a cidade cumprimentando um caixão, mesmo de quinta classe. Dirá alguém que a inovação da capelinha mudou tudo. A morte não mais desfila como um préstito. Há capelinhas, dentro e ao lado do cemitério. Mas o chapéu influía, sim, em nossa relação com a vida eterna. (RODRIGUES, 1994, p. 27)

Então volto algumas décadas para a descrição de cortejo presente em *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis. Na história, a irmã de Aires, Rita, envia-lhe uma carta pedindo notícias sobre um leiloeiro com o qual ela havia feito negócio há um tempo. Aires, com preguiça de informar-se sobre o sujeito que era seu vizinho, apenas responde à irmã que o leiloeiro morreu: “Mando-lhe só dizer que o leiloeiro morreu; provavelmente ainda vive, mas há de morrer algum dia” (1994, p. 26). Mas esse “algum dia” se dá na manhã seguinte, quando o protagonista abre o jornal e descobre que o leiloeiro, um tal de Fernandes, havia mesmo morrido no dia anterior. Rita vai à casa do irmão e antes do jantar os dois veem passar o cortejo de Fernandes na rua:

Jantou comigo. Antes de irmos para a mesa, vimos passar o enterro do Fernandes. Teve a pachorra de contar os carros; ai de mim, também eu os contava em pequeno; ela é que parece não haver perdido esse costume estatístico. O Fernandes levava trinta e sete ou trinta e oito carros. (ASSIS, 1994, p. 26)

Na passagem há a evocação irônica da morte do leiloeiro e de seu cortejo ostentoso, com “trinta e sete ou trinta e oito carros”, número que representa a importância social do defunto no seu último passeio rumo ao jazigo final. A contagem de carros fúnebres era costume de infância de Aires e sua irmã, que ela ainda não havia abandonado. Aires parece diminuir Rita por ainda contar o número de carros do cortejo, ignorando totalmente sua própria infantilidade de matar o leiloeiro em razão da preguiça de informar-se sobre ele. Aires acabou confessando esta mentirinha à Rita que, no final das contas, teve todos seus pertences negociados pelo falecido. Este também guardara a quantia referente para o devido resgate antes de sucumbir a uma “moléstia grega ou latina” (p. 26). Provavelmente, caso não houvesse Fernandes efetivamente morrido, Rita acabaria perdendo a pequena quantia em dinheiro que faturou na negociação. A propósito disto, Aires continua, dois dias depois, na entrada de seu diário-memorial:

Les morts vont vite. Tão depressa enterrei o leiloeiro como o esqueci. Assim foi que, escrevendo o dia de ontem, deixei de dizer que no armazém do Fernandes achamos todos os objetos de mana Rita notados e vendidos, e o dinheiro à espera da dona. Pouco é; recebê-lo-á oportunamente. Talvez não houvesse necessidade de escrever isto; fica servindo à reputação do finado. (ASSIS, 1994, p. 28)

Ironicamente (des)preocupado com a reputação do finado, Aires pontua que “talvez não houvesse” mesmo a necessidade de escrever isso, afinal, tão rápido matou o leiloeiro também o esqueceu. Então para quê serve um cortejo fúnebre cheio de carros para vivos de memória tão curta? Para nada — exceto para o costume estatístico de Rita.

Também ao contrário do que Nelson Rodrigues especula em suas memórias, o conto “O monstro de rodas”, de Antônio de Alcântara Machado²⁴, que data do ano 1927, não caracteriza o cortejo fúnebre como um prestigioso desfile da morte, ainda num tempo em que não haviam inventado a capelinha e o chapéu era parte da vestimenta diária:

O Nino quis fechar com o Pepino uma aposta de quinhentão.
— A gente vai contando os trouxas que tiram o chapéu até a gente chegar no Araçá. Mais de cinquenta você ganha. Menos, eu.
Mas o Pepino não quis. E pegaram uma discussão sobre qual dos dois era o melhor: Friedenreich ou Feitiço.
— Deixa eu carregar agora, Josefina?
— Puxa, que fiteira! Só porque a gente está chegando na Avenida Angélica. Que mania de se mostrar, que você tem!
O grilo fez continência. Automóveis disparavam para o curso com mulheres de pernas cruzadas mostrando tudo.
Chapéus cumprimentavam dos ônibus, dos bondes. Sinais-da-santa-cruz. Gente parada.
Na Praça Buenos Aires, Tibúrcio já havia arranjado três votos para as próximas eleições municipais.
— Mamãe, mamãe! Venha ver um enterro, mamãe! (MACHADO, 2004, p. 28)

O conto de Alcântara Machado é sucinto, com cortes secos, formando um mosaico de imagens e diálogos que tentam comportar as diversas reações que a

²⁴ Rodrigo era um admirador declarado de Antônio de Alcântara Machado, cuja produção contística, a meu ver, é uma forte influência sobre o estilo da prosa de *Velórios*, ainda que entre eles exista uma diferença fundamental de ritmo: enquanto o autor paulistano preza pela velocidade em suas histórias, nosso autor possui uma marcha lenta e mais melancólica de ação. Em artigo dedicado à morte do autor de *Brás*, *Bexiga* e *Barra Funda*, Rodrigo (1986, p. 235) ressalta: “Mas o que importa mais do que a forma na obra desse escritor é o seu profundo interesse humano. Ele reflete a poesia, o grotesco e o patético da incorporação do imigrante estrangeiro ao meio de São Paulo. Ao mesmo tempo, ela retrata ora co, crueldade fleumática, ora com emoção, figuras e aspectos de certo meio social brasileiro, com seus ridículos, suas misérias grandes e pequenas virtudes não celebradas”.

morte trágica por atropelamento de uma menina suscita nas personagens vivas. Os diferentes e espaçados recortes do evento fúnebre dão privilégio para as demonstrações superficiais dos vivos — bem ao estilo de *Velórios* — todos escolhidos a dedo por seu narrador, como no caso dessa cena do cortejo. Nela, até há sinais-da-cruz e reverências com o chapéu durante a passagem do caixão pelas ruas da cidade, mas as personagens que efetivamente participam do séquito, que possuem alguma relação com a menina falecida, preferem qualquer outro assunto, como futebol, eleições municipais, quem deve segurar a alça do caixão ou a infame aposta sobre “quantos trouxas tiram o chapéu” até a chegada ao cemitério. A vida transcorre normalmente, o velório e enterro da criança são tratados como meros eventos sociais repletos de conversa mole.

Tomando essa descrição do conto “O monstro de rodas” e a anterior de *Memorial de Aires*, podemos até supor que a invenção da capelinha, como disse Nelson Rodrigues, realmente acabou com os com os caixões desfilando pelas ruas da cidade, entretanto, também fica evidente que o cortejo não necessariamente assegurava à morte algum préstito sincero por parte dos vivos — e certamente o chapéu também não. Segundo Cláudia Rodrigues (1999, p. 217), no Rio de Janeiro do século XIX o momento em que saía o cortejo acompanhando o morto era o ápice do espetáculo fúnebre e sua pompa poderia ser percebida na quantidade de participantes e no aparato dos objetos funerários, assim como na quantidade de carros, que Rita e Aires costumavam contar. Mas a morte, para os que ficavam, era um acontecimento social, justamente como descrito em “O monstro de rodas”. De acordo com João José Reis (2012, p. 138), o espetáculo fúnebre — que incluía velório, cortejo, enterro e missas posteriores encomendadas ao falecido — distraía o participante da dor, numa espécie de consolação dos vivos, de modo que, reunidos e solidários para despacharem o morto, “os vivos recuperavam algo do equilíbrio perdido com a visita da morte, afirmando a continuidade da vida”.

Esse sentimento solidário que reafirma a vida é o que se tenta transmitir ao personagem Juvenal, do conto “A única solução” (1937), de Alfredo Mesquita. A história trata da morte por tuberculose da jovem esposa de Juvenal e é ambientado durante o velório, dentro de sua casa, quando os convidados lhe abraçavam efusivamente, dizendo que aquela morte era mesmo a única solução:

— Seja forte, amigo. É preciso pensar que ela está descansando, que está melhor do que nós, e que, enfim, era a única solução...

— Pois é, seu Seixas, o senhor é amigo dele, é preciso dar-lhe coragem. Nós também estamos aqui, sofrendo com ele. Não digo que seja consolo, mas é um apoio. Há casos piores...

— Se há! Outro dia mesmo, o coitado do Zeferino.... a senhora não conhecia? Pois é...

Falavam à volta dele, mas Juvenal não ouvia. Estava mais calmo. Olhava com uns olhos muito tristes a mulher morta. Ora abanava a cabeça como a dizer-lhe coisas, ora era sacudido por um soluço que vinha do fundo do peito dolorido. As horas iam passando sem que percebesse. Entrara e saíra gente que ou o abraçava com palavras de pêsames, ou sussurrava explicações sobre a saída e prometia voltar mais tarde. (MESQUITA, 1939, p. 26)

Creio que em *Velórios* esse sentimento de consolação mútua entre os vivos quase não exista e, quando ele assoma, é abafado pela ironia de Rodrigo. Os contos não se concentram nas nuances da experiência da morte do outro e o luto é reduzido frente ao interesse mais persistente que apresentam pela vida, sem necessidade de uma reafirmação solidária. A vida em *Velórios* é tão forte e valiosa que não estremece diante da morte do outro. Como diria Olívio Montenegro (1936, p. 12), na obra de Rodrigo, “o sentimento da vida — da vida presente, da vida como ela vai continuar a ser, persiste sempre mais forte do que o sentimento da morte, da vida que cessou, da vida que não volta nunca mais a ser a mesma vida”.

Parafraseando Elias Canetti (2013, p. 261), em *Velórios* os mortos são vistos “como aqueles aos quais se sobreviveu” e a ironia dos contos parece residir no simples fato de que nenhum dos vivos, ou melhor, sobreviventes, faz o mínimo esforço para negar isto. A vida se reafirma diante da morte do outro, tornando-a quase insignificante e nenhum personagem evita tal sedução ou tenta honrar o momento de luto por quem se foi.

Em Rodrigo Melo Franco de Andrade, a presença do morto cria a situação dos velórios, isto é, o comentário dos que escaparam da morte. O inexplicável ou o inesperado da morte excita a fauna sobrevivente que, descontrolada, deixa escapar, por cima das aparências e das convenções, alguns traços essenciais da alma humana, na sua mesquinhez e no seu respeito a pequenos valores destituídos de importância. A humanidade, então, passa a revelar-se ridícula, entronizadora de ídolos falsos, bezerros de ouro. Dá-se o melancólico espetáculo. (LUCAS, 1968, p. 35)

Os vivos sempre se deixam seduzir pela menor distração cotidiana e material, pela menor preocupação egoísta que se insurge num desvairo. Algumas vezes, isto

é expresso oralmente, como no caso de D. Amália, a tuberculosa viúva do conto “O enterro de Seu Ernesto” que, durante o velório do marido, mantinha-se distante, andando de um lado ao outro do necrotério e murmurando sobre a tempestade que parecia estar se armando no céu:

— Com essa chuva desesperada que vai cair eu não posso ir ao cemitério, meu Deus do Céu... Nosso Senhor me tirou a saúde e se eu apanhar chuva e ficar com a roupa e os pés molhados eu não sei o que será de mim, meu Deus do Céu... doutor falou que eu não podia ficar com os pés molhados... Coitadinho de Pi, Deus Nosso Senhor está lá no céu e sabe que eu queria tanto acompanhar ele até o cemitério, mas eu não posso ficar com a roupas e os pés molhados porque Nosso Senhor me tirou a saúde e agora eu não tenho mais quem cuide de mim. Com essa chuva que vem aí eu não posso ir ao cemitério. O senhor não acha? (RMFA, 2004, p. 69)

Outras vezes, esse sentimento egoísta da vida que se reafirma diante da morte do outro é transmitida pelo narrador que desvela o fluxo de consciência do sobrevivente. O melhor exemplo de *Velórios* para ilustrar isso é Seu Aderne, personagem do conto “Seu Magalhães suicidou-se”. Narrada em terceira pessoa, a história tem início com a fala de um funcionário que entra transtornado no escritório de Aderne: “— Seu Magalhães suicidou-se, patrão. Telefonaram de lá.” (RMFA, 2004, p. 49). A notícia gera em Aderne uma angústia profunda, um receio enorme de que o suicídio do sócio tenha sido causado por algum endividamento que o afetaria. Por isso, tem medo de indagar mais sobre as causas da tragédia. Tal apreensão — que até ali era infundada, não passava de um desvairo egoísta — abre na narrativa uma longa reflexão de Aderne, projetando a desmoralização, o comprometimento da firma e de seu trabalho por causa de alguma aventura indecente de seu recém-falecido sócio.

Seria possível? Seu Magalhães andaria mesmo encalacrado, enterrado em dívidas até as orelhas? Só se fosse por causa de jogo ou de alguma especulação insensata que tivesse empreendido, calado. Porque ele não se metia com mulheres. Mas quem é que podia saber por que tinha sido? Quem é que podia ter confiança nos outros? Quem é que podia ter confiança nos outros? (RMFA, 2004, p. 50)

Seu Aderne permanece por um longo tempo nesse estado de espírito, chegando à conclusão de que o sócio, seu companheiro de tantos anos, era mesmo

um indivíduo completamente desconhecido, talvez um tipo perigoso e traiçoeiro que se aproveitara de sua boa-fé. Vinham à sua mente as inúmeras oportunidades que o morto teve de passar-lhe a perna sem que ele desconfiasse de nada. Seu Magalhães devia mesmo ser um aventureiro sem escrúpulos, um homem de caráter escuso o qual Aderne jamais pudera apurar, apesar de sempre ter julgado que o conhecia bem. Mas era tarde para arrepender-se, o estrago já estava feito e era ele, ainda vivo, que arcaria com tudo. Entretanto, essa longa desorientação de pensamento produzida pela notícia do suicídio perde sua força, na medida em que Aderne recupera o chão e enumera tudo de positivo que conhecera do grande amigo:

Foi paulatinamente recuperando a noção que sempre tivera do sócio e este tornou a lhe aparecer sob o aspecto familiar daquele sujeito sensato e simples a quem ele queria bem. Passou-lhe o pavor da ruína e da desmoralização por obra do amigo. E, ao cabo de algum esforço, a memória restituiu-lhe a figura de Seu Magalhães: grandalhão, magro e manso, cheio de doçura nos olhos claros e na voz meio rouca. (RMFA, 2004, p. 51)

Só então passou a pensar na falta que Seu Magalhães faria em sua vida e na firma. Não havia quem o substituísse. Ninguém poderia cobrir seus serviços na empresa. Aderne levantou-se, apanhou o chapéu e atravessou o escritório comovido. Pegou o elevador para sair e, na hora que apertou o botão para o térreo, disse: “— Seu Gerson, pode mandar fechar as portas. ” (RMFA, 2004, p. 51).

Contabilizando, Aderne demora cerca de duas páginas e meia do conto para cessar sua desconfiança com relação a como o suicídio do sócio era um indicativo de que algo iria lhe prejudicar para, finalmente, atribuir à sua morte algum valor, mesmo que um valor bastante egoísta como a falta que ele faria em sua vida ou na firma. Diante do terror que significa o suicídio de uma pessoa próxima, da necessidade de explicação sobre ato tão extremo, Seu Aderne prefere não entrar nesses detalhes com medo de que o motivo fosse relacionado ao negócio que geria em sociedade com o suicida.

Voltando ao conto de Alfredo Mesquita, “A única solução”, mesmo o protagonista Juvenal, que vivia a mais profunda agonia diante da morte da esposa — agonia esta que lhe reservava um fim como o de Seu Magalhães —, na menor distração, também se esquecia desse fato, dando espaço para que a vida voltasse a

se afirmar, ainda que com a vista do caixão da mulher, que teimava em integrar-se ao mobiliário da sala.

Juvenal sacudia a cabeça como se entendesse e voltava a olhar a esposa. Às vezes o choro recomeçava abundante, sobretudo quando alguém ou alguma coisa lhe trazia à memória um gesto ou uma palavra da defunta. Outras, quase se esquecia de tudo, ouvindo as vozes de crianças que brincavam na calçada, buzinas de automóveis que viravam a esquina. (MESQUITA, 1939, p. 26)

Se voltarmos ainda mais no tempo, buscando a perspectiva literária que a comparação dos textos ilustra no que diz respeito à configuração da morte no Brasil de início do século XX, o conto “Muquita” (1904), de Lúcio Mendonça, também trata a morte como um acontecimento trivial que reafirma a vida e não é capaz de frear nem o impulso sensual de um jovem com relação à filha do morto. Ao acaso, durante um passeio noturno, o estudante de medicina reconheceu a figura do porteiro de sua escola sendo velado dentro de uma residência. Tomado por um impulso de solidariedade para com o velho Anselmo que ali jazia, ofereceu seus serviços e pêsames à família. Foi muito bem recebido. Porém, quando viu a filha do porteiro, chamada Muquita, foi tomado por um só pensamento que pouco tinha a ver com o velório ou qualquer sentimento solidário.

Na excitação da vigília, a formosura da rapariga tornara-se irresistível, e o estudante tinha vinte anos, e o fogo na cozinha custava a acender, e o irmão dormia a bom dormir e o porteiro estava bem morto: quase instintivamente, o braço do rapaz cingira a cadeira vizinha e a bela ocupante da cadeira; a resposta imediata foi o busto delicioso inclinar-se todo para ele, e tão rendido e abandonado que logo e logo, as cabeças se encostaram, os lábios se procuraram como conhecidos velhos, com a avidez de uma sede que se diria de séculos e era apenas de minutos, e o beijo sôfrego e faminto, que uniu as duas bocas, ardia como um fogo intenso e inapagável. Não fora o ruído arrastado das chinelas da avozinha e o tinir das xícaras na bandeja que se aproximava, e não sei de que sacrilégio não seria capaz a mocidade dos dois; com a cumplicidade da hora. (MENDONÇA, 1904, p. 2)

O conto de Lúcio Mendonça corrompe o tom severo do ambiente fúnebre com o desejo dos dois jovens que se excede durante o velório do pai da moça. Mesmo que o estudante se sinta apiedado no momento em que reconhece a figura do

porteiro de sua escola no caixão, isso rapidamente se esvai ao avistar a bela Muquita.

Comparando com um dos contos de *Velórios*, “Muquita” tem certa relação com o desejo que a beleza da concunhada loira desperta nos dois amigos que dialogam no pequeno conto “O Príncipe dos Prosadores”. Este é ambientado no velório de um terceiro amigo que tinha todas as qualidades para ser o próximo Coelho Neto, não tivesse sido ele desvirtuado pelas exigências de sua principal atividade profissional. Os dois homens, ao avistarem a bela loira que contava as ave-marias no terço à beira do caixão, rapidamente interrompem qualquer discurso elegíaco ao defunto ali presente, encantados pela visão.

— Mas como é boa essa mulher...

Outro aproximou-se dele e segredou ainda com hálito de café:

— Dizem que...

Precisamente naquele momento, a viúva, amparada por duas amigas, entrava na sala, para se atirar, aos gritos, sobre o cadáver. Houve um rebuliço pela casa inteira.

— Tem paciência, Isaura. Deus é muito grande.

Disseram-lhe outras palavras de conforto, mas a viúva não cessava de se lamentar, desesperada.

A moça enxugou algumas lágrimas nos olhos verdes. Tinha levantado e acariciava docemente a cabeça da cunhada que soluçava debruçada sobre o marido morto.

Os homens se esgueiraram, constrangidos. (RMFA, 2004, p. 91-92)

Para Sérgio Buarque de (1948, p. 7), foi esse choro da concunhada o único caso do livro em que se encontra uma aparência de compunção sincera, mas essas “lágrimas que a linda moça loura enxugou nos olhos verdes, diante do corpo do Príncipe dos Prosadores, não é considerada sem um comentário reticencioso”. De qualquer modo, as personagens de Rodrigo não possuem a mesma malandragem do estudante de medicina, pois rapidamente, diante dos lamentos sofridos da viúva que irrompe na sala, constroem-se com a volúpia que sentiram ao verem a bela convidada. As personagens de *Velórios* não esboçam atitudes como a do estudante de Lúcio Mendonça, possuindo apenas uma malícia cerebral que se manifesta no pensamento ou em diálogos furtivos, jamais nos gestos e atitudes.

O estudante de medicina, ainda que tenha entrado no velório por uma manifesta e ocasional solidariedade ao porteiro de sua escola, logo que viu a beldade que era sua filha, esqueceu-se desse sentido em relação àquela morte. Assim, para ele “o porteiro estava bem morto” e não possuía mais nenhuma força de

horror que evitasse o transcorrer normal da vida à sua volta. Por isso, não lhe parecia nenhum sacrilégio beijar a filha do defunto no meio de seu velório. Em “O Príncipe dos Prosadores”, depois de uma noite inteira de vigília, o morto no caixão era percebido pelos participantes insones praticamente “já integrado no mobiliário da sala” (RMFA, 2004, p. 89). Assim, se os dois amigos ao final do conto se esgueiraram constrangidos, isso se deu mais em razão da cena produzida pela viúva do que por qualquer sentimento íntimo de pesar com relação à morte do amigo.

Nos contos até aqui apresentados, a solidariedade com relação à morte dentro do pequeno núcleo social e familiar que a envolve parece estar mais para um ato mecânico. Quando a solidariedade é manifesta, logo perde qualquer sentido, tornando-se superficial, reafirmando o valor da vida e a satisfação daquele que ainda vive, como no caso do estudante de medicina que, ao voltar para casa depois do velório do porteiro Anselmo, apenas pensava “que havia de sentir para sempre, como o melhor de sua vida inteira, [o sabor] da boquinha quente e latejante da Muquita” (MENDONÇA, 1904, p. 2). Já Seu Aderne, do conto “Seu Magalhães suicidou-se”, reafirma a sua satisfação própria quando se vê como o único capaz de tomar as providências práticas para o velório e enterro de Seu Magalhães. Sua maior preocupação, mesmo depois de avistar o cadáver do sócio, que “nem parecia um corpo humano, um corpo que tivesse vivido” (RMFA, 2004, p. 56), era o aborrecimento que seria, após um dia inteiro tomando providências, ainda passar a noite inteira em vigília.

— Que gente esquisita e mole, meu Deus! Será que ninguém aqui se lembrou de pedir esse atestado [de óbito], nem sabe de nada?

De fato, ninguém pôde dar notícia de tal atestado. A empregada veio dizer que o médico tinha estado lá, sim, mas que não deixara papel nenhum. Ela não sabia quem era o médico, nem quais autoridades policiais que tinham comparecido.

— Será possível? Está bom... Que é que se há de fazer? Nesse caso, diga lá dentro que eu vou ver se apuro isso tudo e que depois volto.

Desceu a escada rapidamente, meio irritado, e apanhou o chapéu sobre a arca, sem se voltar para a empregada, que o tinha acompanhado com um ar de dona de casa segura de si. Mas quando ele chegou à rua sentiu-se desanuviado, pensando que seria horrível ter de ficar velando aquele cadáver o dia inteiro e depois ainda varar a noite ali. Além disso, era mesmo preciso providenciar para tudo. Que gente sem iniciativa.

Foi caminhando apressado até a esquina e tomou um táxi que passava. Ao regressar, de tarde, tinha apurado o que era preciso fazer e tomado as medidas necessárias para resolver a situação. Vinha satisfeito com as duas coroas ricas que mandara confeccionar. (RMFA, 2004, p. 57)

Essa solidariedade cordial dos velórios pode também ser o pretexto ideal para muita “conversa mole” à beira do caixão, como vemos os dois amigos fazerem no velório do Príncipe dos Prosadores ou nos fatídicos diálogos de “A única solução”. Neste conto, o jargão que o intitula é constantemente repetido pelos participantes do velório ao viúvo Juvenal. Mas, mesmo com tantas manifestações solidárias, os diálogos acabam sempre em alguma fofoca relacionada à morte, doenças, religião ou à qualidade do cafezinho que é servido.

O café apareceu, trazido pela negrinha da Sra. Seixas e, assim que foi servido com grandes silvos, o pessoal dirigiu-se à câmara ardente. Ao passarem pelo hall os senhores calaram-se um instante em sinal de respeito à família enlutada. Falava-se agora de política e da situação do café, e como a proximidade da sala sempre retinha um pouco o fogo da discussão, resolveram entrar para a de jantar, onde estariam mais a gosto. A negrinha passou uma nova bandeja de café.

— Muito bom.

— Excelente.

— Assim que eu gosto: quente e forte, mas em casa não há meio. Eu vivo dizendo à Nicota ... e também dava estalinhos com a língua. (MESQUITA, 1939, p. 31)

No velório de Seu Magalhães não foi diferente. O grupo que permaneceria durante a madrugada na vigília também passou para a sala de jantar formando “grupos para a conversa mole”, o que acabou estabelecendo “uma cordialidade quase efusiva entre os circunstantes ainda há pouco tolhidos pelo mal-estar” (RMFA, 2004, p. 62). Inicialmente, Seu Aderne sentia-se “abafado e intratável” com essas rodinhas de jogar conversa fora. O tema era *poker* e isso lhe irritava profundamente: “Como é que se podia entreter ali uma conversa daquelas?”. Contudo, no final do conto, o mesmo Seu Aderne não conseguia mais evitar: “Acendeu, porém, o cigarro, já menos abafado e intratável, e olhou lá fora a noite clara e convidativa. Depois, insensivelmente, foi sendo atraído pela conversa do Vilaça” (RMFA, 2004, p. 64).

Portanto, tanto em *Velórios* como nos outros contos brasileiros do começo do século XX aqui analisados, a vida se reafirma insensivelmente nas banalidades do cotidiano, sendo a morte apenas mais uma delas, sempre tratada com ironia.

1.6. O retrato do Marquês de Olinda

Dentro do conjunto de contos brasileiros com a temática da morte que levantei para esta pesquisa, “A única solução” (1937), de Alfredo Mesquita, é o mais próximo cronologicamente de *Velórios* (1936). Desta forma, escolho-o mais uma vez como referência para uma análise comparativa que, nesta seção, tratará do tipo de ironia utilizada por Rodrigo em suas narrativas.

Apesar de também retratar o fúnebre através da ironia, “A única solução” está bem longe da ironia sucinta e melancólica da qual a prosa de Rodrigo se vale. O conto de Alfredo Mesquita utiliza a ironia para figurar a morte de uma forma mais abrangente, até um pouco dramática, a começar por seu título que culmina no suicídio do viúvo, desesperado ao ponto de tomar literalmente as palavras solidárias de amigos e parentes. De tanto ouvir o mesmo jargão no momento em que só sentia o desespero de ter perdido a esposa, a morte também se torna para Juvenal a única solução, como foi para sua esposa tuberculosa. A ideia da morte se infiltra em Juvenal afirmando-se repetidas vezes como a única e radical solução, já que, além dela, não há nem mesmo uma única solução verdadeira.

De certa forma, esse final é previsível tendo em vista a quantidade de vezes que o jargão é repetido para o viúvo durante a narrativa — cerca de dez vezes em mais ou menos trinta páginas, sendo que a maioria das repetições está no começo da narrativa, quando a esposa morre e o velório começa, ou seja, o intervalo entre repetições vai se tornando maior na medida em que a narrativa se aproxima do suicídio de Juvenal, que conclui o conto.

Em *Velórios*, ao contrário, a ironia está nos pequenos detalhes, nas pequenas ações e passagens que não se encerram com um final arrebatador como o de que a morte é a única solução. Tampouco se tenta estabelecer algum sentido para a ausência daqueles que morrem, como o desespero que a perda da esposa causou em Juvenal. Por exemplo, no conto de Alfredo Mesquita, a saída do cortejo causa uma grande agitação dentro da casa de Juvenal, onde ocorria o velório, e na rua: “O carro chegou. A rua estava em grande rebuliço: automóveis iam e vinham. Um “grilo” tentava desorganizar o trânsito e toda a vizinhança pusera-se nas janelas ou nos portões para ver passar o enterro” (1939, p. 41). Já no conto de *Velórios*, “Martiniano e a campesina”, a saída do caixão de Martiniano, consiste no final reticente e

melancólico da narrativa: “O coche pôs-se em movimento e logo fez a volta na esquina próxima, balançando as coroas irrisórias” (RMFA, 2004, p. 41).

Quem já foi a algum velório sabe que, em geral, um dos acontecimentos mais tristes do evento é quando se fecha o caixão. É o último momento em que o rosto daquela pessoa que morreu — ainda que esvaziado pela morte — será visto pelos que sobreviveram a ela. Todos se posicionam em volta para dar uma última olhada, os parentes mais íntimos beijam e tocam o morto, alguns se desesperam bastante. Em “A única solução”, a mãe da defunta se põe a gritar neste momento:

— Não quero! Não quero! Deixem minha filha comigo, berrava D. Mercedes.

Mas os filhos e filhas conseguiram levá-la. Antes porém beijaram muito a morta. Passando-lhe a mão pelos cabelos e pela face, numa última carícia. A custo abriram-se alas para que passassem. Vinham todos chorando. Uns, com lágrimas a rolar pelas faces, outros escondendo o rosto no lenço. (MESQUITA, 1939, p. 41)

Em *Velórios*, o lenço não serve para enxugar as lágrimas, mas para segurar a mandíbula do defunto que intitula o único conto em que temos a descrição do momento de fechamento do caixão, “O enterro de Seu Ernesto”. Este é narrado em primeira pessoa por um amigo do morto e de sua viúva: “[...] mal trocamos umas poucas palavras com a família enlutada, porque logo nos acercamos do corpo, vestido com um hábito da Ordem e o rosto amarrado por um lenço branco, para fixar o maxilar inferior em posição normal” (RMFA, 2004, p. 65). Quebrando qualquer expectativa, na despedida de Seu Ernesto há apenas a descrição crua do patético medo que sentia sua viúva, D. Amália, de encarar o marido morto. Durante velório e enterro, o narrador acompanha uma sucessão de cenas e brigas das quais é levado a tomar parte. D. Amália era uma mulher doente, tuberculosa, de quem Seu Ernesto sempre cuidou, mesmo depois de diagnosticado com um câncer no piloro. Morreu sozinho numa cama de hospital.

À hora do fechamento de seu caixão, estoura a primeira cena patética dedicada à memória de Seu Ernesto: todos se reuniram envolta do corpo para o último adeus, mas D. Amália continuava irrequieta. Desde a chegada do corpo ela ainda não havia se aproximado do caixão. O narrador percebe essa inquietude da viúva e tenta fazer com que ela se aproxime do defunto, na tentativa de cessar o

mal-estar instalado no velório pela indignação das cunhadas, as três irmãs de Seu Ernesto que odiavam D. Amália.

— Vem ao menos despedir dele — disse a irmã irritada a D. Amália, que continuava a se agitar pelos cantos do necrotério.
A viúva fez menção de encaminhar-se para o ponto em que todos se achavam reunidos, em torno do corpo de Seu Ernesto. Tinha, porém, dado apenas uns três passos, quando o medo a deteve.
— Eu não posso. (RMFA, 2004, p. 70)

Então foi uma sucessão de xingamentos por parte das cunhadas indignadas com a sua atitude, aos quais ela apenas murmurava: “— Eu não gosto de questões, não estou acostumada”. Em seu delírio, acabou se deixando ser conduzida pelo próprio narrador para perto do caixão do marido. Ela dá poucos passos hesitantes em direção ao corpo e, à medida que se aproxima, vai se esgueirando em outro sentido. A viúva demonstrava-se “possuída de um medo invencível do defunto” (RMFA, 2004, p. 69), o que gera ainda mais amargura nos rostos de suas cunhadas. D. Amália retoma seu comportamento frenético vai e vem pela sala do necrotério, lamentando a tempestade ameaçadora lá de fora. Faltava pouco tempo para o enterro e os funcionários da Ordem chegavam para o transporte do caixão ao coche funerário. Uma das irmãs, irritada, pede que D. Amália pelo menos se despeça do marido. A viúva começa a aproximar-se, dá cerca de três passos e trava. “— Eu não posso.” (RMFA, 2004, p. 70).

Apesar de todas as censuras das cunhadas, a única coisa que D. Amália fazia era continuar a zanzar de um lado para o outro do necrotério. O narrador continua tentando ajudá-la, a pega pelo braço na tentativa de induzi-la para perto do corpo, ao menos para encerrar as demonstrações de ressentimento por parte da família de Seu Ernesto. Os xingamentos desferidos pelas cunhadas param por alguns momentos. Então, irrompe nela uma dúvida que divide com o narrador, num tom de cochicho: será que deveria beijar Seu Ernesto? Pronto, voltaram os protestos das cunhadas. D. Amália continuava em sua patética indecisão, olhando para o morto e para a tempestade que se armava lá fora; perguntou de novo ao narrador: “— O senhor acha que eu devo beijar ele? Eu não posso, eu não tenho coragem” (RMFA, 2004, p. 71). Então, Seu Guimarães, uma espécie de personagem moralista e impaciente do conto diz: “— E esta! Pensa que os outros é que hão de saber se ela

beija o marido ou não! Homessa!” (RMFA, 2004, p. 72). O narrador, sempre tentando abrandar a situação, diz à viúva, em voz muito baixa:

— Acho que a senhora deve. Isso não há de ser muito custoso. É coisa só de um instante. E se a senhora não beijar, a família vai ficar aborrecida, achando que a senhora não tinha estima a seu marido. A família não compreende essas coisas. Pensa que a sua nervosia é pouco caso e falta de amizade a Seu Ernesto. (RMFA, 2004, p. 72)

Depois de mais hesitação, D. Amália finalmente beija o cadáver na testa. Em seguida, a família se despede.

As irmãs e sobrinhas se curvaram, em seguida, uma a uma sobre o corpo de Seu Ernesto, até que, terminada a despedida da família, os homens fardados se apoderaram do caixão. Ao fecharem-no, vi ainda de relance o rosto fino de Seu Ernesto, parecido com o retrato do Marquês de Olinda. (RMFA, 2004, p. 72)

Mesmo com a angustiante, irritante e interminável hesitação da viúva para se despedir do marido, o que o narrador ressalta sobre o momento de fechamento do caixão é que o rosto de Seu Ernesto — visto de relance — parecia com o retrato do Marquês de Olinda. É desta maneira que opera a ironia nos contos de Rodrigo: dizendo o mínimo e significando um máximo; revestida de um verniz quase sempre melancólico, como o balanço das coroas irrisórias de Martiniano; ou meio ridículo, como a imagem que o rosto de Seu Ernesto prestes a ser fechado dentro do caixão trouxe à memória do narrador. Essa forma de operar a ironia já havia sido amplamente percebida pela crítica de 1936, na ocasião de seu lançamento. Vejamos, por exemplo, esta passagem de Octávio Tarquínio de Sousa, em seu artigo publicado em *O Jornal*:

Os contos de *Velórios* não têm apenas o valor da veracidade psicológica, o mérito da observação, a marca do concreto: são rápidos, diretos, condensados. Nenhuma divagação, nenhum desperdício de tempo e de palavras. E são escritos sem a mais leve preocupação de beleza literária, de composição ou de estilo, numa linguagem cuja propriedade, cuja limpidez e cuja correção se vão tornando raras na literatura brasileira de hoje, em que o cassange²⁵ é moda e em que predomina a maneira apressada do jornalismo tresnoitado. (SOUSA, 1936, p. 03)

²⁵ Cassange é uma gíria da época para barbarismos lexicais provindos da cultura negra.

A mesma característica é também ressaltada por Jayme de Barros, em artigo publicado no *Diário da Noite*:

Senhor absoluto da língua, que em sua pena atinge timbre singular, descreve com aquela simplicidade dominadora cujo íntimo segredo, na nossa língua, só o autor de *Dom Casmurro* conheceu. Os temas bem delineados, bem observados e nitidamente definidos conduzem o seu estilo em linha reta, do início ao fim de cada história que nos conta. A malícia e a ironia discreta se insinuam em cada período, em cada frase, às vezes numa palavra, a surpreender e fixar os pequenos e terríveis ridículos da morte. (BARROS, 1936, p. 02)

A comparação com Machado de Assis aludida na última citação é quase unânime entre a crítica da época de estreia de *Velórios*, já que, naquele momento, era ele a principal referência para a contística brasileira dentre as poucas que existiam. A aproximação entre os dois autores pode ser justificada uma vez que Rodrigo também era possuidor “da consciência da natureza artificial e técnica da frase literária” (MERQUIOR, 1990, p. 340) da qual Machado de Assis é o primeiro grande mestre em nossa literatura. Fixados no cotidiano, ambos os autores procuram suas sementes literárias na banalidade da vida e tentam revesti-las de um sentido irônico que geralmente passa despercebido ou que é preferível que passe despercebido. Porém, nos contos de Machado de Assis há uma proximidade entre narrador e história, narrador e leitor, enquanto em Rodrigo vigora apenas uma ironia enxuta que mantém afastada qualquer intervenção do narrador ou qualquer tentativa de aproximação com o leitor.

A ironia é um modo essencialmente sofisticado, entretanto, pode-se estabelecer uma diferença entre o ironista ingênuo e o sofisticado, que reside no fato de que o ingênuo chama a atenção para o fato irônico, ao contrário do sofisticado que “simplesmente afirma algo e deixa o leitor adicionar o tom irônico por conta própria”. Em *Velórios* a ironia é dada, jamais explicada. Por conta disso creio que Rodrigo é um ironista sofisticado que concentra o seu engenho na valorização da força das palavras, em como sua disposição concisa e calculada pode ser capaz de criar um efeito de sugestão, trabalhando com pormenores em cada oração, o que abre brechas de sentido no texto.

Retomemos a imagem do Marquês de Olinda que o narrador de “O enterro de Seu Ernesto” nos apresentou anteriormente. A ironia da semelhança entre o retrato do Marquês atribuída ao rosto morto de Seu Ernesto, por exemplo, não reside

apenas na lembrança insólita da imagem. No retrato mais conhecido de Pedro de Araújo de Lima, sua barba branca sem bigode pode assemelhar-se ao rosto do cadáver de Seu Ernesto, “amarrado por um lenço branco, para fixar o maxilar inferior em posição normal” (RMFA, 2004, p. 65). Mas, em nenhum momento o conto chama atenção para essa semelhança que só será percebida se o leitor conseguir conectar sozinho tais ideias. Agora, comparo essa irônica imagem do Marquês de Olinda a uma ironia mais ingênua como a que Alfredo Mesquita utiliza em seu conto, o nosso já conhecido “A única solução”.

Reconheciam-se os da família pelos cabelos despenteados, as feições vincadas, os olhos vermelhos e fundos. Toda vizinhança queria ver o viúvo, mas Juvenal conservava-se invisível num círculo de senhores que procuravam abraçá-lo cada qual mais pressuroso. [...] Na calçada e nos portões comentava-se o enterro:
 — Veio muita gente.
 — Veio, sim. Tinham muitos amigos.
 — Olhe o seu Juvenal, coitado.
 — Aonde? Ah! Que pena, não vi.
 — Não tem coroa nenhuma.
 — É mesmo.
 — A família pediu que não mandassem, contava uma vizinha bem informada.
 — Como é que você sabe?
 — Li no jornal.
 — Agora é moda. Quem perde são as casas de flores.
 — Quando eu morrer quero muitas flores. Acho lindo. Dizia a vizinha de há pouco, que era, além de informada, romântica.
 (MESQUITA, 1939, p. 43)

Neste diálogo entre as vizinhas, a vizinha bem informada explica o motivo da ausência de coroas de flores, relacionado a uma passagem anterior sobre o anúncio de falecimento no jornal, que todos queriam ver no começo da manhã.

— Chegou o jornal?
 — Chegou.
 — Traz a notícia?
 — Traz.
 — Eu quero ver, disse Juvenal, que há muito não falava. E para ler passou para o hall.
 Sim, lá estava o nome da mulher nos “Falecimentos”. Quando havia de pensar! Abaixo vinha o seu nome e o dos parentes e a notícia acabava com um ligeiro comentário sobre as qualidades da morta e a tristeza causada “no seio da sociedade paulistana” pelo seu passamento. A família pedia que não fossem enviadas coroas.

Juvenal leu, releu a noticiuzinha, cujos dados tinham sido fornecidos por seu Seixas, tomou um café que lhe ofereceram e voltou para perto da morta. (MESQUITA, 1939, p. 39)

A importância dada à nota de falecimento parece apenas uma ironia, afinal de que forma poderia isso confortar o viúvo naquele momento? O ato de avisar no obituário do jornal que a família desejava não receber coroas de flores é tido pela vizinha como um modismo. De qualquer maneira, a repetição das informações da nota de falecimento retomadas pela vizinha bem informada serve para reafirmar a importância irônica que aquele pedaço de papel com um texto padrão atribuído a quase todos os recém-falecidos tem para os vivos. Segundo José Sebastião Witter (1983, p. 89), os ritos funerários, os anúncios de falecimento e as missas em sufrágio da alma do morto constituem uma série de processos de socialização que reforçam a coesão e a solidariedade da família ou do grupo social depois da perda de um de seus indivíduos. Mas a nota de falecimento figura no conto apenas como mais uma fonte de assunto para a irresistível conversa mole do velório.

O mesmo valor de solidariedade que Witter atribui às notas de falecimento está presente nos ritos fúnebres: um grupo que se reúne para que juntos possam superar a perda de um dos seus. Mas já mostrei que em *Velórios* não há muita necessidade de trabalhar em grupo a perda de alguém. Não há um sentimento genuíno de solidariedade. Mais importante é fazer o tempo da vigília, do enterro ou a lembrança do que morreu passar mais rápido, à base de muita conversa mole.

Já falei na seção passada sobre a tal da “conversa mole”, que não é exclusividade dos contos de Rodrigo. No entanto, é apenas nosso autor que isola e descreve os praticantes dessa arte com uma ironia que os transforma em “técnicos em matéria de velório”. Merecem tal epíteto aqueles tipos que, em meio às bandejas de café, vinho do porto e bolachas Maria, têm a oportunidade de exercer a sua verdadeira arte.

A cadeira de vime que ficava vazia a meu lado atraiu logo um sujeito de *cache-nez*, [...]. Não tardei a reconhecer nele também um técnico dos mais consumados em matéria de velório, com a voz discreta do ofício, o gênero de conversa apropriado e o espírito de iniciativa requerido para a situação. Explicou-me que preferia sempre manter-se afastado da família do defunto [...]. Ponderou depois os inconvenientes diversos que havia em não se evitar a proximidade da família enlutada [...]. Por isso tratava sempre de se afastar

prudentemente e era precavido do mesmo modo quanto à provisão de cigarros [para passar a vigília]. (RMFA, 2004, p. 37-38)

No referido conto de Alfredo Mesquita também existem alguns desses tipos, porém, se comparados à descrição dada aos atuantes na obra de Rodrigo, não parecem tão profissionais assim.

As outras senhoras falavam baixinho, ao ouvido umas das outras. Falavam da morte, das visitas que lhe tinham feito durante a moléstia, de como tinham sabido do passamento. Aos poucos porém a conversa degenerava e vinham as receitas de remédios caseiros. De doces, os casos dos filhos, as crianças, as criadas e os trabalhos domésticos.

— Imaginem que ontem o meu menor chegou para mamãe e disse... A vizinha não pôde deixar de rir, ouvindo o dito, e as duas tiveram de tapar a boca com o lenço.

A Sra. Seixas reprovava aquele procedimento indecente, mas D. Virgínia Aguiar, que era muito bondosa desculpava-o: era nervoso. Havia muita gente assim, que ria nas ocasiões mais tristes. Não era por mal. A Sra. Seixas teve que concordar: ela também conhecia gente assim. E contou o caso e, como era muito engraçado, acabou rindo também.

— Que pecado! Deus que me perdoe! E para não continuar, convidou algumas senhoras para irem lá dentro tomar café. (MESQUITA, 1939, p. 33)

Mesmo sem a voz discreta do ofício, nem o autocontrole necessário, as senhoras sabem que é de bom tom sair de perto do caixão quando o tema da “conversa mole” inclui o risco de levá-las ao riso. Ao comparar as duas descrições, é bastante nítido como Rodrigo trabalha sua ironia de forma bem mais sofisticada. Descrevendo os conhecimentos técnicos necessários para se portar de maneira decente dentro do velório sem abdicar da conversa mole, cria um personagem esdrúxulo que abarca todas as características relativas aos grupinhos de bate-papo que inevitavelmente se formam em qualquer evento social. Ademais, confere a ele uma técnica apurada, um profissionalismo no assunto, justamente porque exerce sua arte sem complexos morais como os que fizeram as senhoras irem para outro cômodo: é um sujeito desapegado das moralidades relativas à morte que parecem caras às senhoras de “A única solução” e, certamente, as impossibilitam de conquistarem tamanha expertise no assunto. No conto de Alfredo Mesquita, para conjugar os vários focos de conversa mole que ocorrem no velório da esposa de Juvenal, o narrador vai exibindo diálogos fragmentados de diferentes grupos,

conforme percorre num movimento contínuo o espaço da casa. É uma figuração análoga ao movimento de *travelling* do cinema. Um mosaico de diálogos curtos e variados como o de “O monstro de rodas”, de Alcântara Machado.

Portanto, no conto “A única solução” o narrador não hesita em reafirmar algum sentido irônico que propôs anteriormente. Como o indicativo do próprio título, ele tenta se aproximar do leitor, chamando atenção para a ironia, para algum fato que possa ser importante na compreensão da história e corra o risco de passar despercebido. Já em *Velórios*, isso não acontece. Sua ironia é sofisticada e cada um de seus narradores prefere o seu efeito de sugestão, deixando a conversa mole que circunscreve a morte reservada às personagens. Mas a tensão entre ironia e sugestão que atua nos contos não se desata em cada desfecho e, como as coroas irrisórias de Martiniano que balançam no movimento do coche, viram a esquina próxima criando uma atmosfera de melancolia.

1.7. A morte como o lugar comum por excelência

A melancolia da morte cotidiana que aparece de surpresa na paisagem urbana é algo que se prefere ignorar. A presença da morte, por mais impessoal que seja, reitera a inconveniência que ela significa para a vida. Uma inconveniência próxima ao pudor que, segundo Jankélévitch (apud ARIËS, 2013, p. 771) é a origem do interdito contemporâneo que atinge a morte. É preciso admitir que a morte, sem o mistério que a envolve, é um germe cotidiano, simples e banal: a trágica oposição da aventura da vida. O que a faz especial é a máscara misteriosa com que o homem a veste. Ela é o destino irremediável que anula a existência de cada um de nós, que nos extingue como sujeito, como consciência. Mas esse antagonismo entre morte e vida não as exclui uma da outra, pelo contrário, uma alimenta-se da outra, seguindo a fórmula de Heráclito: “viver de morte, morrer de vida”.

[...] as idéias antagônicas de morte e vida são, ao mesmo tempo, complementares e antagônicas. O princípio dialógico acaba justamente de ser ilustrado pela fórmula de Heráclito. Ele une dois princípios ou noções que deviam excluir-se reciprocamente, mas são indissociáveis em uma mesma realidade. (MORIN, 2003, p. 95-96)

A impossibilidade de categorização e de apreensão da morte faz com que seja preferível calá-la, assim como uma pulsão de vida que tenta, quase sempre, desviar-se da ideia da minha própria extinção. Sobre a morte, há apenas os indícios

que a experiência me apresenta e que a simbolizam, os diversos discursos fictícios nos quais escolho acreditar. Mas as crenças mudam, assim como as concepções sobre a morte. Uma mudança vagarosa que reflete os costumes e a cultura de uma sociedade em determinado período.

Como citei no começo deste capítulo, em *Velórios* há um valor documental da mudança de costumes operada pelos progressos da técnica e da urbanização “que não lhe diminui a verdade humana dessas pequenas obras-primas” (RÓNAI, 1974, p. 2). De fato, temos muitos indícios que posicionam os contos dentro de um período histórico que varia mais ou menos entre as décadas de 1910 e 1930. De acordo com Pedro Dantas (1974, p. XVIII), muitas das condutas de *Velórios* “datam”, tal como acontece com certos elementos da paisagem urbana, algumas doenças e seu respectivo tratamento: “mas o essencial nos contos de Rodrigo, como é próprio das obras de categoria, sobrenada, porém, a todas as ondas”. Assim, em cada conto a morte é capaz de provocar comportamentos escusos no núcleo familiar a que pertence o morto, mais especificamente em uma ou duas personagens que têm o seu aspecto psicológico revelado pelo narrador; em outros casos, uma delas assume o papel do narrador que revela os seus pensamentos.

Esses pormenores [históricos], que conservam o viço originário, valorizam-se liricamente pelo próprio afastamento em que se esfumam. Demais, eles não desqualificam a essência dos contos, que é permanente e subsiste através das mutações circunstanciais, capaz de resistir às idades, pois que se funda em notórias invariáveis da alma humana. (DANTAS, 1974, p. XVI)

Em *Velórios* o fenômeno da morte é um evento banal e não há por parte dos vivos uma necessidade de ocultá-lo, de bani-lo do cotidiano como postula o conceito de “morte invertida” de Ariès. O que há é uma forma de velar que significa o encobrimento de qualquer significado existencial que a morte possa ter, como também, na maioria dos contos, uma total indiferença à lacuna que aquele morto deixará na vida dos que permanecem. *A priori*, *Velórios* lida com a morte como fenômeno restrito ao núcleo familiar daquele que morreu, com personagens que de alguma maneira expõem características normalmente negadas por cada indivíduo e, quiçá, por sua sociedade, como, por exemplo, uma espécie de concupiscência de sobreviver que, segundo Elias Canetti (2011, p. 233), “é uma das mais espinhosas tarefas até hoje não resolvida”.

Mas o próprio espetáculo da vida não deixaria, por si, transluzir, algumas vezes, um pouco daquela verdade latente, que as aparências habituais dissimulam? Não é o bastante, em muitos casos, um breve estorvo no ritmo normal da existência, para logo aflorar à superfície a fauna de um reino que os interesses, as vaidades, as hipocrisias dos homens procuram constantemente sepultar? (HOLANDA, 1948, p. 7)

Portanto, em *Velórios*, a morte está ali, coadjuvante, mas notória, encoberta pela mais fina ironia de seu autor que, segundo Mário de Andrade (2004, p. 128), contempla a vida não como simples experiência, mas como um resultado irremediável, pois como confirma a seguinte citação de Rodrigo “entre todos os fenômenos, a morte é lugar-comum por excelência” (RMFA, 1986, p. 223). O que conduz os contos de *Velórios* são justamente as atitudes dos vivos, seus ordinários comportamentos cotidianos que não cessam nem com o desaparecimento do ente próximo. “Há quantos anos vem a morte introduzindo os homens a repetir a mesma fraseologia monótona, em bronze, em verso, em pedra, em prosa!” (RMFA, 1986, p. 223). Rodrigo não se arrisca diante do “ensinamento de utilidade duvidosa da morte” (RMFA, 1986, p. 223), ela funciona apenas como uma injeção do insólito no cotidiano de suas personagens.

Como o caminhar da pesquisa, acabei percebendo que a configuração da morte em *Velórios* que tanto me incomodava, por parecer esvaziada de um sentido existencial para as personagens vivas, estava mais para uma saída que descomplica, através da ironia, as questões que “a indesejada das gentes” pode suscitar no mais prático dos homens. Além disso, esta saída desvia a atenção da narrativa para a vida, dando espaço para que surja uma verdade humana da qual nem sempre podemos nos orgulhar. Segundo Antonio Candido (1969, p. 25) *Velórios* ressalta a situação concreta, a sugestão da vida pela descrição exata dos aspectos de uma realidade que o autor isola como um sistema de elementos, formando uma estrutura de significação. Não é naturalismo nem reportagem, é composição baseada no real, sem interpretação suntuosa: “tudo repousa na imanência dos elementos descritos e articulados intencionalmente para um certo efeito”.

Se nosso autor articula “elementos intencionalmente para um certo efeito” em sua obra, pode repousar nisto uma tentativa de evitar que em algum momento a sua

escrita caia numa “total e angustiante nudez diante do nada da morte” (FINAZZI-AGRÓ, 2006, p. 29). Cândido Motta Filho (s/d, p. 4), em uma passagem de sua crítica a respeito de *Velórios*, diz que Rodrigo, tratando a morte sem tomá-la como algo extraordinário, acaba evitando “a humilhação kafkiana de não poder comunicar o incomunicável”. Os contos de *Velórios* realmente não querem estabelecer um sentido para morte, mas nem por isso caberia em algum contexto compará-los às figurações kafkianas da morte. Estas são completamente distintas, uma vez que Kafka normalmente as descreve dentro de um cenário fantástico que conjuga diferentes discursos da cultura judaico-cristã, fundidos a uma dimensão de vida e de poder que se confunde num universo bastante específico, que não por acaso merece o adjetivo de kafkiano²⁶.

Sem recorrer ao fantástico, à alegoria e à metáfora, aproveitando-se da morte cotidiana e sem muito valor, em nenhum momento *Velórios* tenta comunicar o incomunicável ou dar um sentido explícito para a morte. Assim, ela é tratada apenas com ironia, justamente porque sobre ela não há nada que possa ser dito de objetivo, especialmente a partir do século XX, quando o discurso religioso perde muito da sua força sendo sobreposto pelas conquistas científicas do homem. Portanto, a morte em *Velórios* serve primeiramente como unidade temática entre os contos e qualquer significação mais subjetiva, geralmente, é bruscamente interrompida pela narrativa que imediatamente se volta para a vida e as ações das personagens vivas. A morte do outro opera como um fogo-fátuo que ilumina e reafirma a vida de quem permanece.

Assim, não há tentativas explícitas de lidar com a inatingibilidade da morte, ainda que o texto deixe muito em suspenso através da ironia presente no detalhe, que valoriza seu efeito de sugestão. Sugestão e ironia estão em tensão permanente causada pela ocasião da morte do outro que não muda em nada as vidas dos que sobrevivem. A tensão então desliza para o fim reticente e cheio de melancolia, nos

²⁶ Para ilustrar isto, tomo como exemplo o conto “O caçador Graco” (“Der Jäger Gracchus”, 1917): grande caçador da Floresta Negra, símbolo de agilidade e destreza, ele morre ao cair de um rochedo quando perseguiu uma camurça. Porém, no conto, o caçador não consegue atravessar o último limiar: aquele que os barcos sagrados devem cruzar para chegar ao Reino dos Mortos. Então, ele se encontra nesta situação limiar entre a vida e a morte, um morto que não pode morrer. E essa sua existência se dá num espaço inchado e intransponível até o fim do conto, que termina com a seguinte frase do caçador: “Estou aqui, mais do que isso não sei, mais do que isso não posso fazer. Meu barco não tem leme, navega com o vento que sopra nas regiões inferiores da morte.” (KAFKA, 2008 p. 72).

não-ditos sobre o fenômeno da morte, sobre o morto, sobre a vida. Porque nada quer ou cabe a *Velórios* dizer, é preferível o não-dito, a sugestão da ironia que permeia a vida humana. Segundo Safranski (2010, p. 61), “a ironia como respeito risonho diante do incompreensível, evita a presunção dogmática e a humildade rígida”. Diante da ultracomplexidade do mundo, da vida e de sua relação com a morte, todo enunciado determinado significa uma redução dessa complexidade. “E quem então deixa transparecer que está consciente dessa redução de complexidade dará aos seus enunciados — que na verdade estão aquém dela — o tom de reserva da ironia” (p. 59). O tom de reserva da ironia de *Velórios* isenta os narradores de seus oito contos de qualquer moralismo com relação a um valor atribuído à morte do outro. Desse modo, a ironia despe a morte de seu mistério, deixando no texto brechas de significação a serem preenchidas pelo leitor.

Por fim, aquele incômodo que as mortes de *Velórios* me causaram nas primeiras leituras parecia decorrer da minha insistência (não consciente) em preencher essas brechas de significação de forma moralista, que provavelmente deriva da formação católica que tive durante a infância e na qual não acredito mais, apesar de que:

Somos tão intimamente condicionados pelas impressões de nossa infância, as influências de nossos pais, nossa educação, que esses preconceitos profundamente enraizados não podem ser facilmente removidos por argumentos racionais ou simples vontade. O poder do hábito, a necessidade de uma coisa mais elevada, a ruptura com tudo existente, a dissolução de todas as formas da sociedade, a dúvida, se já por dois mil anos a humanidade não foi desencaminhada por uma quimera, a sensação da própria ousadia e temeridade: tudo isso trava uma luta sem decisão, até que experiências dolorosas, acontecimentos tristes conduzem de novo nosso coração à velha fé da infância. (NIETZSCHE, 2010, p. 154)

E é esta relação entre moralismo, morte e religião, como também um pouco de infância, que abordo no próximo capítulo.

2. MORTE, INFÂNCIA E RELIGIÃO

2.1. Aprender a morrer

Velórios apresenta como epígrafe uma frase de Montaigne, retirada de um de seus mais famosos ensaios “De como filosofar é aprender a morrer”: “*Et n’est rien de quoi je m’informe si volontiers que de la mort des hommes*”:

Também se tornou em mim um hábito não somente ter sempre presente a ideia da morte como também falar dela constantemente. E nada me interessa mais do que indagar da morte das pessoas: o que disseram, que atitude assumiram? Nas histórias que leio, os trechos referentes à morte são os que mais me prendem a atenção. Vê-se isso pela escolha dos meus exemplos e pela afeição particular que revelo pelo assunto. Se fosse escritor, anotaria as mortes que mais me impressionaram e as comentaria, pois quem ensinasse os homens a morrer os ensinaria a viver. (MONTAIGNE, 1972, p. 52)

Todavia, a epígrafe se limita apenas à seguinte frase da citação: “E nada me interessa mais do que me informar sobre a morte das pessoas”. Prestando atenção no resto do parágrafo, observa-se que a ideia desenvolvida contrasta bastante com o que as narrativas de *Velórios* nos apresentam. Em primeiro lugar, nenhuma de suas personagens demonstra ter um interesse vívido pela ideia da morte. Segundo, não há muitos pormenores das condições de passamento dos mortos nos contos; não vemos descrições de sofrimentos físicos e psicológicos que acometem personagens como Ivan Ilitch, de Tolstói, ou Emma Bovary, de Flaubert; o escritor Rodrigo não informa detidamente sobre tais condições, pois não via muito bem em que sentido isso seria útil, uma vez que “não há muitos modos de morrer, há mesmo um só” (RMFA, 1986, p. 223).

As *horas mortis*, quando fazem parte do enredo, são narradas em poucas e curtas sentenças sem a mínima comoção, como por exemplo: “Martiniano morreu com dignidade: quando sentiu suas forças declinarem, fixou na filha um olhar entendido e, repuxando a colcha sobre o corpo, endireitou-se para agonizar.” (RMFA, 2004, p.29); ou no caso de Teotônio Viegas, marido de D. Guiomar: “Mas não demorou muito a se abater por completo, caindo numa apatia que durou quase dois anos, até o dia em que morreu, sozinho no quarto, virado para a parede” (RMFA, 2004, p. 23). Segundo Ariès (2013, p. 773), essas posições de agonia, em que o moribundo vira-se para a parede ou endireita-se com a colcha repuxada sobre

o corpo, são reproduções instintivas das posições dos antigos moribundos, quando eles já haviam rompido com os homens e a vida circundante.

De qualquer modo, normalmente não são os trechos referentes ao momento das mortes os mais interessantes dos contos, como era a preferência de Montaigne quando lia histórias. Também, nem todos eles possuem o ambiente de um velório, mas todos apresentam, pelo menos, uma morte, seja ela um fato já consumado que desencadeia a narrativa, seja ela parte integrante da ação ou apenas um detalhe para o rumo dos acontecimentos. Portanto, mesmo que a morte una os contos de *Velórios* num conjunto temático, o refrão da tragicidade que ela pode conter é mais suave do que a ideia entoa. O clima de luto, na verdade, serve mais como um estado de ânimo propulsor de sentimentos e comportamentos medíocres, que vêm à tona não necessariamente em razão da morte do outro, mas na ocasião da morte do outro.

Sabe-se através do prefácio de Pedro Dantas (1974, p. XVII) “ser Montaigne clássico da predileção e da intimidade de Rodrigo”. Por conta disso, volto à sua citação que abre esta seção, uma vez que a premissa que a encerra sempre me intrigou: a ideia de que um escritor que observasse, anotasse, comentasse e, por conseguinte, também criasse detalhadamente as mortes em suas histórias, ajudaria quem isso lesse a “aprender a morrer”. Há mesmo alguma forma de se aprender a morrer? Montaigne, cuja escrita tinha como função primeira abarcar a sua prazerosa solidão de abandonar-se a si mesmo —“dirige-se a ele e vale apenas para ele; se outros descobrirem aí alguma utilidade e prazer, tanto melhor” (AUERBACH, 2007, p. 150) —, acreditava que, para aprender a morrer, era necessário retirar da morte tudo que ela tem de estranho:

Para começar a despojá-la da vantagem maior de que dispõe contra nós, tomemos por caminho inverso ao habitual. Tiremos dela o que tem de estranho; pratiquemo-la, habituemo-nos a ela, não pensemos em outra coisa; tenhamos-la a todo instante presente em nosso pensamento e sob todas as suas formas. (MONTAIGNE, 1972, p. 50)

Ao praticar a ideia da morte, despojando-a de seu mistério, ela não mais poderá nos surpreender no momento de sua chegada. Montaigne conta que, quando passou por sua cabeça a ideia de redigir algumas notas sobre quais providências desejava após a sua derradeira partida, fez isto de imediato, mesmo estando a uma

légua de casa: “me apressara em escrevê-las porque não estava certo de não morrer antes de entrar” (p. 51), assim como o avô kafkiano que costumava dizer:

“A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que — totalmente descontados os incidentes desditosos — até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”. (KAFKA, 2010, p. 40)

Entretanto, ao mesmo tempo em que Montaigne acredita que era preciso um “habituar-se à morte” tendo ela sempre em mente, guardada dentro do bolso — como Ivan Ilitch e seu berloque com o dizer “*respice finem*”²⁷ gravado —, ele também diz que é inútil um aprender a morrer, já que a natureza se encarrega disto invariavelmente e que a meta da vida é o prazer (1972, p. 48). Contudo, alguns parágrafos à frente, diz novamente que “a meta da nossa existência é a morte, que este é o nosso objetivo fatal” (p. 49). É certo que o ensaísta francês não dispunha de nenhuma metodologia e fazia de seus *Ensaíos* uma forma de autoconhecimento, dando ênfase especial à relação entre vida e morte. Como tal relação está longe de ser simples, aqueles que constroem argumentos ou uma linha de raciocínio sobre ela muito comumente caem em contradição. O ensaio “De como filosofar é aprender a morrer” apresenta duas hipóteses opostas para lidar com a morte: a primeira, relativa à citação de *Velórios*, consiste em sempre pensar no fim, pois, através desse pensar, desse filosofar, o espírito de alguma forma se desliga do corpo, criando um estado próximo da morte que o habitua à ideia da morte; já a segunda forma consiste em, através do pensamento, afastar-se da ideia e do temor da morte, uma vez que a razão tem como objetivo principal o seu contentamento e o seu prazer.

Seja como for, ele mesmo [Montaigne] é seu único objeto, e seu único feto é aprender a viver e a morrer — isso é o mais importante, pois para ele quem aprendeu a morrer sabe também como viver. A

²⁷ Este é um dizer derivado do axioma latino, “In omnibus respice finem” (em tudo que faça, considera o fim) pode ser visto de maneira ambígua no contexto de *A morte de Ivan Ilitch* (1886), de Lev Tolstói. Primeiramente, como um lembrete maquiavélico do tipo de ética socialmente interessada com que a burguesia russa, à qual pertencia Ilitch, tecia suas relações sociais e profissionais. Mas com a doença e os padecimentos do protagonista, o dizer da medalhinha volta ao seu significado latino original, instituindo, a meu ver, uma excepcional figuração da contradição que a relação entre sua vida e sua morte próxima lhe produz nos últimos meses de vida.

ideia soa algo filosófica, e em alguma instância de fato o é. Mas falar de uma filosofia de Montaigne é um equívoco. Não há sistema algum; ele mesmo afirma, por exemplo, que é inútil aprender a morrer, pois a natureza encarrega-se disso a nossa revelia; e falta-lhe também uma verdadeira vontade de ensinar como a de Sócrates (que de resto bem se pode comparar a ele) e, portanto, uma vontade de alcançar uma validade objetiva. (AUERBACH; 2007, p. 149-150)

O fato é que, quando o assunto é a morte, a morte como fenômeno pessoal, é muito difícil alcançar uma validade objetiva. Esta é uma ideia inapreensível que incita a contradição fundamental da vida, da qual normalmente se alimentam, em maior ou menor grau, as religiões. Segundo Auerbach (2007, p. 165), Montaigne “ainda é cristão o bastante para lembrar sempre da *condition de l’homme*”. Por isso, em função de sua moral com vestígios ascéticos, mergulha fundo, cheio de volúpia na ideia da morte, mas não quer mergulhar no abismo que ela prescreve, porque, mesmo considerando-se católico (mais pela conveniência social do que por partilhar da fé na religião), está habituado a tomar a ideia de um “aprender a morrer” sem que realmente acredite em alguma forma de redenção. “Conduz seu cavalo à beira do abismo até que não sinta mais medo” (p. 165), mas num trote lento. Olha para o abismo e encara sua escuridão, mas volta-se para o outro lado. “Assim, seduz a liberdade com lisonjas, sem se esquecer da sua condição de escravo; mantendo sempre presente essa lembrança, desfruta com mais gosto da liberdade” (p. 166).

Montaigne espreita a morte apenas da beira de seu abismo porque não acredita em nenhuma forma de redenção, ainda que essa sua valorização da morte derive do conceito cristão de ascese, sobre o qual tratarei mais à frente. Como não acredita numa explicação para o que possa existir depois da morte, ele apenas a aborda dentro de sua relação com a vida — com a sua própria vida — como um ponto de chegada ao qual está invariavelmente fadado, tomando isto como fonte de inspiração para a liberdade da qual desfruta ainda vivo. A morte representa o ponto final que ilumina e move voluptuosamente a sua vida: *In omnibus respice finem*. Em um artigo de 1925 publicado no jornal *Diário da Noite* de São Paulo, o jovem ensaísta Rodrigo²⁸ aborda a concepção da morte na obra de Montaigne, dizendo

²⁸ Mesmo com apenas 27 anos de idade no momento em que escreve este artigo, Rodrigo já possuía um local de absoluto destaque entre a intelectualidade brasileira da época. Em seu ofício como jornalista, que exerceu durante a década de 1920, era tido como uma grande voz da intelectualidade e crítica brasileiras: segundo Sérgio Buarque de Holanda (2011. p.48), no âmbito do ensaio não havia muitos que se igualassem em profundidade e cultura a Rodrigo. Para Jayme de Barros (1936. p.02), Rodrigo tinha rara capacidade de empreender, “conjugada a uma maneira muito pessoal, honesta e

que este se preocupava em familiarizar-se com tal ideia mais por uma questão de prudência, como bom homem de negócios que era:

Montaigne [...], que não se passa por ingênuo, informava-se detidamente das condições do trespasse de toda a gente, e assegurava, sem sorrir, que isso de cada vez lhe era lição mais proveitosa. Não se vê bem em que sentido o seria, pois não há muitos modos de morrer. Há mesmo um só. Contudo, parece que ele, assim, procurava familiarizar-se com a ideia do não-ser, sempre dificilmente assimilável. E, nesse caso, por questão apenas de prudência, pois era homem de negócios. (RMFA, 1986, p. 223)

Mas também ressalta que, talvez, Montaigne se interessasse tanto pelos momentos limítrofes da vida do homem já que estes funcionariam como “chaves interpretativas de seus caracteres. Montaigne era moralista”:

Quem o não é, porém, escusa de dar maior importância àquele episódio final, cuidando de preferência dos outros momentos, em que os indivíduos tomam atitudes menos solenes e mais compreensíveis. E, ao cabo, o espectador despreocupado terá tido razão sobre o moralista, tão certo parece que, entre todos os fenômenos, a morte é o lugar comum por excelência. (RMFA, 1986, p. 223)

A morte pode ser o lugar comum por excelência, mas é também a fonte principal das contradições do pensamento quando o homem se põe a refletir sobre a sua existência. Os vivos de *Velórios* se encaixam na figura desse espectador despreocupado diante da morte, expondo cruamente, na ocasião da morte do outro, “as chaves interpretativas para os seus caracteres”. Assim, *Velórios* pode despertar no leitor um sentimento de prostração que tem a ver com a premissa de Umberto Eco (2003, p. 21) de que a literatura é uma forma de educação para a morte, pois, contra qualquer desejo de mudar o destino, a literatura nos faz:

Tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós a lemos e a amamos. Temos necessidade de sua severa lição “repressiva”. [...] Os contos [...] nos ensinam também a morrer. (ECO, 2003, p. 21)

A literatura é uma lição constante, um teatro interior que criamos, dirigimos e encenamos, transformando a nós mesmos. Neste palco, somos, conjuntamente, plateia e ator. Ao mesmo tempo em que leio o texto de Rodrigo, sentindo certo asco, certa pena por seus personagens, penso nas “Donas Ismênia” e nos “Seus Ernesto” que já passaram por minha vida, nos traços de neto fútil de “Quando minha avó morreu” que já senti, ou nas vezes em que a morte do outro me fez antes um “Seu Aderne” do que derramar uma lágrima sincera. Citando o escritor Cyro dos Anjos — também mineiro e contemporâneo de Rodrigo —, “o homem espia o homem, inexoravelmente” (2006, p. 31), mesmo que esse homem seja um personagem fictício, vivo na linguagem e morto no mundo real. Vivo na imaginação de seus leitores e morto no mundo factual. A literatura é uma espécie de relação velada entre vida e morte. Sofremos com Ivan Ilitch, mas sabemos que sua morte é fictícia, e tudo parece estar bem, como quando acordamos de um pesadelo e sentimos o alívio de retornarmos para nós mesmos. Mas, ao mesmo tempo, os sofrimentos de Ivan Ilitch são muito similares aos de alguns conhecidos e parentes, ou parentes de conhecidos, ou meros desconhecidos que cruzam indiretamente o caminho de nossas vidas. Mas ainda está tudo bem: são todos ‘eles’, e não ‘nós’, e não ‘eu’. Mas e quando for ‘eu’?

Daí a importância da literatura: deslizamento estranho entre ser e não ser, ela é ao mesmo tempo presença e ausência, realidade e irreabilidade, morte e vida. Uma obra literária são palavras reais e uma história imaginária. Trata-se de um mundo em que tudo o que acontece é retirado da realidade; esse mundo é entretanto inacessível. A literatura se faz com personagens que se querem vivos, mas sua vida é feita de não viver, ficando no plano da ficção, que é entretanto muitas vezes mais real que muitos acontecimentos reais, pois se impregna da realidade da linguagem e substitui a vida, à força de existir. Se a língua comum limita o equívoco, a língua literária cria uma ambiguidade que fica às voltas consigo mesma, pois ela é essa vida que carrega a morte — o poder prodigioso do negativo, essa negação, essa irreabilidade, e nela se mantém. (DUARTE, 2007, p. 147)

Embora sejam construções ficcionais, as personagens, em especial numa obra como *Velórios*, guardam relação considerável com a sociedade a partir da qual foram elaboradas, e manifestamente convidam também a uma reflexão sobre tal mundo. E é através da ficção, da imaginação que o homem tenta desde sempre resolver aquilo que não consegue resolver factualmente, objetivamente. Pela

abstração de seu pensamento, mesmo dentro de um rigor matemático, precisou criar o cálculo limite que tende ao infinito, para que fosse possível explicar os fenômenos que não são explicáveis somente pela observação e pela razão. Segundo Lévinas (1997, p. 278), a ideia do infinito — mesmo que seja nomeada, reconhecida e, de algum modo, operacionalizada a partir de sua significação e de seu uso matemático — conserva, para a reflexão, o nó paradoxal que já se tece na revelação religiosa. Quase todos os fenômenos podem ser abstraídos, derivados e integrados, mas a morte não é um deles — esta morte tomada como fenômeno particular, e não como fenômeno social, caso contrário, este também pode ser transformado em meros números, em simples estatísticas, gráficos com índices de mortalidade.

Para mim, as primeiras leituras de *Velórios* representaram uma prostração moral desconcertante, pois não me era possível acreditar que aqueles personagens tomassem tão rapidamente as mortes de seus maridos, de sua mãe, de sua solitária avó, de seu único paciente e o suicídio de seu sócio de uma vida inteira com uma despreocupação tão leve e egoísta, como quem observa um fenômeno banal que não lhes provoca nada além do ensimesmamento e o retorno imediato de interesse na própria vida. Depois do luto fugaz que convém e dos procedimentos práticos que a morte do outro demanda, nada mais parece restar daquele evento. Tanto que todos os contos terminam de uma maneira reticente, expressando uma sujeição a um ceticismo superficial que, por meio da ironia e da suspensão deliberada de julgamentos morais, cria um efeito de sugestão. Eu me inclinava mais para o tipo de espectador moralista de Rodrigo.

Os contos de *Velórios* parecem se despir de algumas imagens e discursos que o homem criou para que a ideia da morte seja apreensível à consciência humana. Mas o faz sem que lhe sobre apenas a conformação abissal que não pode ser explicada. O pensar na morte é pensar o impensável, é o pensar de avesso, é o abismo em que Montaigne não quer mergulhar, mas espreita de sua beirada. Rodrigo não vai até a beira do abismo, pois acredita que não há muita utilidade nisto, uma vez que “a morte de um homem não tem muito interesse” (RMFA, 1986, p. 223). Nosso autor evita o confrontar-se com esse abismo da morte, procurando assim uma saída objetiva para esse “invariável lugar comum”:

É que, diante dela, do seu segredo obstinado, do seu estúpido silêncio, o homem das cavernas, o homem de hoje, o sábio e o

cretino se igualam, na mesma incompreensão e no mesmo terror e, o que parecerá mais grave, no mesmo e incoercível impulso verborrágico. E as palavras não se renovam para essas oportunidades. Há uma prodigiosa equivalência de termos nos idiomas mais diferentes, uma singular concordância entre expressões de línguas mortas e vivas, para a multiplicação infinita do invariável lugar comum. (RMFA, 1986, p. 223)

Assim, destacando a vibração explícita de vida que circunda os mortos de *Velórios*, os contos sugestivamente põem em questão os vários discursos criados pelo homem que buscam racionalizar a ideia da morte. Como nosso autor diz em sua “Ode pessimista”, “a vida numerosa e unânime, afirma-se jovialmente, sem argumentos metafísicos. Há uma incontinência geral e perturbadora e uma alegria vasta e impudente de existir” (RMFA, 1924, p. 42). Rodrigo não vai até o abismo encarar a morte tal como Montaigne, está bem longe disso, não procura familiarizar-se com “a ideia do não-ser, sempre dificilmente assimilável” (RMFA, 1986, p. 223), apenas a aceita ou, como diria Mário de Andrade, “contempla a vida como um resultado irremediável” (2004, p. 128). Todavia, não há nisto uma resignação preguiçosa à morte, pois nas lacunas produzidas pela ironia de sua prosa erguem-se estreitos abismos em meio à “vida numerosa e unânime [...] sem argumentos metafísicos” com “uma alegria vasta e impudente de existir” que se agita em *Velórios*. Nestes abismos — que não representam a morte, mas com ela se relacionam — podem ser revelados certos sentimentos que o findar da vida humana consegue provocar naqueles vivos e também dentro de nós mesmos, espectadores despreocupados ou moralistas.

Sentimentos tais como o que emerge nas mentes dos colegas de trabalho de Ivan Ilitch ao saberem de sua morte, já no primeiro capítulo da famosa novela de Tolstói: todos estavam cientes de que a moléstia que acometia o juiz Ilitch era incurável, porém ninguém havia sido escalado ainda para ocupar o seu posto no Foro. Com a confirmação de seu falecimento, “o primeiro pensamento de cada um dos que estavam reunidos no gabinete teve por objeto a influência que essa morte poderia ter sobre as transferências ou promoções tanto dos próprios juízes como dos seus conhecidos” (TOLSTÓI, 2009, p. 8), ainda que todos ali gostassem do falecido e até houvesse alguns que com ele tivessem amizade.

“Aí está, morreu; e eu não” — pensou ou sentiu cada um. Quanto aos conhecidos mais próximos, os assim chamados amigos de Ivan

Ilitch, pensaram então, involuntariamente também que precisavam, agora, cumprir umas obrigações muito cacetes, ir às exéquias, e também fazer uma visita de pêsames à viúva. (TOLSTOI, 2009, p. 9)

“Aí está, morreu; e eu não”: tanto os amigos de Ilitch como também sua esposa e jovem filha não assimilavam a iminência da sua morte. Elas viveram as semanas de seu sofrimento agindo como se a doença fosse culpa do protagonista que, naquele estado, não passava de alguém teimoso e inconveniente que as impedia de desfrutar plenamente da vida social da família, investindo no interesse de arranjar um bom casamento para a filha. Como Tolstói, Rodrigo não poupa familiares e amigos dos mortos de *Velórios* de terem sua mediocridade revelada. Ademais, não é nenhum grande absurdo dizer que, muitas vezes, a morte ou o processo de morte de alguém próximo pode ser tido como um grande incômodo àqueles que deixam suas vidas de lado para tomar as medidas práticas que isto exige. Afinal, ninguém é dono da própria morte nem a controla naturalmente, ela é um problema que diz respeito aos outros.

A partir de meados do século XX, como já dito, o incômodo da morte do outro passou a ser um problema designado para os médicos e agentes funerários, não mais à família. O que rege a existência moderna parece ser a busca inacessível pelo prazer, um conceito de prazer bem diferente daquele a que Montaigne se referia em “De como filosofar é aprender a morrer”, mas este já é outro assunto. O fato é que, diante da morte do outro, seja este quem for, sempre me parece que ela é um fenômeno reservado a todos menos ‘eu’. O meu ‘eu’, para garantir seu equilíbrio e estabilidade, para continuar vivendo levemente, precisa evitar o fardo da contradição da existência, precisa de uma noção de continuidade e unidade, precisa de algum discurso que estabeleça a ordem e racionalize o fenômeno da morte. Aí reside a função principal das religiões: organizar e explicar para o homem através de um discurso construído o que a sua percepção e a sua experiência não explicam. Mesmo que Montaigne tirasse proveitosas lições da morte alheia, certamente o seu “aprender a morrer” está mais ligado à sua aceitação serena da morte. A mesma aceitação que a “severa lição ‘repressiva’” da literatura pode nos proporcionar.

2.2. “Iniciação”: padre João Batista, Joaquim e o cão Piloto

Na seção anterior, disse que uma das medidas que o “aprender a morrer” de Montaigne estabelece é a de habituar-se a morte, a de pensar nela constantemente,

despojando-a assim de sua enorme vantagem sobre nós. Através desse caminho inverso que significa não a evitar, mas de torná-la constante em nossos pensamentos, teríamos uma chance de despi-la de todo mistério que a envolve.

Creio, em verdade, que são essas fisionomias de circunstância e esse aparato lúgubre com que a cercam, que nos impressionam mais do que ela própria. Quando ela se aproxima, há uma modificação total em nossa vida cotidiana: mães, mulheres e crianças gritam e se lamentam. Inúmeras pessoas nos visitam, consternadas; a gente da casa aí está, pálida e desesperada; a obscuridade reina no quarto; acendem-se velas; à nossa cabeceira juntam-se padres e médicos; tudo, em suma, em volta de nós se dispõe como para inspirar horror; ainda não rendemos o último suspiro, e já estamos amortalhados e enterrados. As crianças amedrontam-se quando as pessoas, mesmo suas conhecidas, se apresentam mascaradas; pois é o que ocorre nesse momento. Arranquemos as máscaras às coisas como às pessoas e por baixo veremos muito simplesmente a morte. A mesma com a qual partiu ontem sem maior pavor tal ou qual criado ou aia. Feliz é a morte que nos surpreende sem que haja tempo para semelhantes preparativos. (MONTAIGNE, 1972, p. 55)

Montaigne descreve nessa passagem um mistério da morte que se relaciona com seu momento histórico, vivido em meados do século XVI. Todo esse ritual que, na opinião de Montaigne, deveria ser abolido, deriva dos dramáticos ritos fúnebres medievais. Tanto na alta quanto na baixa Idade Média no Ocidente, era terrível a ideia de uma morte que surpreendesse, longe, inesperadamente, sem cerimonial. Segundo Rodrigues (2006, p. 105), na Idade Média, pensava-se na morte e na vida eterna o tempo todo, a cada passo, e era o morto quem presidia a sua morte, sendo ela o evento “mais importante da vida de um homem” (p. 102). É certo que hoje não há mais tantos gritos, consternações e lamentos diante da presença da morte, as crianças são mais poupadas e tudo indica que, desde a época retratada nos contos de *Velórios*, cada vez menos a morte veste sua máscara de horror. Agora sua máscara está mais para a da obscenidade.

Ainda assim, o mistério que a envolve continua embalando a sua dança macabra que não cessa jamais. Enquanto existir a vida, a morte dançará sem interrupções como num baile de máscaras. Quando há no ritmo que a embala qualquer mudança (social, cultural, histórica), ela veste uma nova máscara, um novo disfarce. O escritor Elias Canetti imaginava vencer a morte através dessa mesma metáfora: “eu imaginava a derrota da morte como um baile de máscaras; e em meia centena de disfarces, todos rebeldes, eu queria abrir caminho até chegar a ela”

(2011, p. 9). Mas Canetti morreu e a morte não foi vencida, ela o derrotou também. Edgar Allan Poe²⁹ criou um baile onde uma morte vermelha figurava sorrateiramente em meio à nobreza asilada da peste que tentava dizimá-los. Ninguém quis encará-la por detrás de sua máscara e todos sucumbiram de igual maneira. O baile da morte persiste e as suas máscaras mudam com o tempo, mas sempre em relação direta com a vida do homem. Cada máscara é construída a partir da aparência que aquele que a encara deseja lhe atribuir, provindo justamente das suas alusões pertencentes “à vida mesma”:

[...] não é a morte enquanto morte mesma que dá lugar para tanto e sim o mistério que a envolve: o inexplicável, com efeito, ou o terror do inexplicável [...] é que desatou a imaginação dos homens [...]. Desde que a arte principiou-se a insinuar-se na celebração dos mortos, nos *dolmens* primitivos, até hoje, seu interesse e seu valor provém frequentemente mais das alusões que faz à vida mesma, que de seu simbolismo essencial. (RMFA, 1986, p. 223)

Pode-se dizer que, nos contos de Rodrigo, em geral, a morte até veste a sua máscara mais usual do sentimento fúnebre por um breve momento. Contudo, logo ela é despojada de tal acessório. Então jaz ali, “simplesmente a morte” ou a “morte mesma” que, mesmo sendo intangível, inapreensível, é “o lugar comum por excelência”. Além disso, essa morte pode ter utilidade para os vivos de *Velórios* como um evento que quebra a mesmice do cotidiano e vira o pretexto perfeito para despertar um tipo de insensibilidade humana estranhíssima para Pascal:

Nada é tão importante para o homem como a sua condição, e nada lhe é tão temível como a eternidade. Por conseguinte, se se acham homens indiferentes à perda do próprio ser e ao perigo, de uma eternidade de miséria, isso não é natural. Procedem de modo inteiramente diverso em relação a todas as outras coisas: temem até as mais insignificantes, e as preveem, e as sentem. O mesmo homem que passa tantos dias e tantas noites, cheio de cólera e de desespero por ter perdido um cargo, ou por alguma ofensa imaginária à sua honra, sabe também que vai perder tudo com a morte, sem que por isso se inquiete ou se comova. É uma coisa monstruosa ver, num mesmo coração e ao mesmo tempo, essa sensibilidade pelas menores coisas e essa estranha insensibilidade pelas maiores. (PASCAL, 2002, p. 15-16)

²⁹ Referência ao conto de Poe intitulado “A máscara da morte vermelha”. In: *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2013. p. 113-117.

Para Pascal (2002, p. 17), a ambígua postura que o homem pode assumir diante da morte é justamente um indício da presença de Deus: “É um encantamento incompreensível e um adormecimento sobrenatural, marcando uma força todopoderosa que os causa”. Os homens que compartilham de um total desprendimento com relação à própria condição humana — a mesma *condition de l’homme* que levava Montaigne a conduzir seu cavalo à beira do abismo, na tentativa de um “aprender a morrer”— são tidos por Pascal como gloriosos inimigos da religião cristã:

Na verdade, é glorioso, para a religião, ter como inimigos homens tão insensatos, pois a sua oposição lhe é tão pouco perigosa que serve, ao contrário, para o estabelecimento de suas principais verdades. Com efeito; a fé cristã não visa, principalmente, senão a estabelecer estas duas coisas: a corrupção da natureza e a redenção de Jesus Cristo. Ora, se eles não servem para mostrar a verdade da redenção pela santidade dos seus costumes, servem ao menos, admiravelmente, para mostrar a corrupção da natureza com sentimentos tão desnaturados. (PASCAL, 2002, p. 16)

Em *Velórios*, mesmo com a presença discreta da crença (uma fé superficial, é verdade) na “redenção de Jesus Cristo”, por parte dos vivos e dos mortos, o que permanece na maioria dos contos é a “corrupção da natureza” humana. E no conto “Iniciação”, em que Jesus figura como o morto principal, em meio ao feriado de sua Paixão vivido por um menino de mais ou menos dez anos chamado Joaquim, não há muita glória para a religião. Mas até aí tudo bem, pois como diz o provérbio bíblico: “A estultícia está ligada ao coração da criança, mas a vara da correção a afugentará dela” (Pv, 22:15). Bem que tentaram corrigir esta estultícia no coração de Joaquim, aparentemente em vão.

Ironicamente, o título do conto se refere a uma suposta iniciação sexual de seu protagonista, Joaquim, com Zulmira, moça que trabalhava na casa de sua avó. Narrado em terceira pessoa, este conto, se comparado aos outros da obra de Rodrigo, é o que tem a morte menos impactante dentro da lógica de seu protagonista que, além de ser uma criança, não mantinha um contato mais direto com a morte, mesmo tendo tido com ela a sua primeira experiência sexual. A narrativa se concentra justamente em como o temor à morte e o discurso envolvendo a crucificação de Jesus Cristo eram utilizados pela Igreja católica na catequização das crianças. Portanto, pode-se até dizer que não é de Zulmira a morte principal do conto, mas sim a do Cordeiro de Deus.

A história começa quando Pedro, amigo de Joaquim, retorna de uma viagem ao Rio de Janeiro, de onde trouxera noções confusas sobre sexualidade. No mesmo momento em que tais dúvidas tomavam conta do protagonista e seus amigos, a menina de uns quinze vem trabalhar como empregada na casa de seus avôs. Depois de uma larga descrição sobre os processos investigatórios e os poucos resultados obtidos pelos meninos com relação às suas dúvidas sexuais, a narrativa volta-se para Joaquim que, no dia seguinte, por conta de qualquer má-criação, foi trancado de castigo em uma varanda lateral da casa, com vista para a parte mais extensa do jardim.

Sem nenhum jeito de escapar, o menino passou a observar Zulmira, que varria o cimento encardido de terra, ao longo dos canteiros do quintal. Tomado pela excitação de suas investigações recentes, teve a ideia de fazer à menina um convite obsceno, que ele mesmo mal sabia o que significava, e ao qual ela simplesmente respondeu: “— Não tem lugar” (RMFA, 2004, p. 80). Mas naquela mesma noite, o casazinho fez lugar no quarto de roupas em que Zulmira estendera seu colchão. Joaquim, com sede, desceu à copa por um copo d’água e a viu lá. Nervoso, acabou adentrando o quarto convidado pela empregada e deitou-se sobre ela, “mas imóvel e hermeticamente abotoado no seu *over-all* de lã. Ela também se mantinha quieta, esperando. Afinal disse: — Que coisa mais ruim” (RMFA, 2004, p. 81). Correu para o quarto da mãe, com uma sensação de frio e remorso e pediu para dormir com ela, mentindo que estava com medo.

Semanas depois, Zulmira foi despedida, mas não por causa do ocorrido e sim porque a avó não tolerava a cara da mesma empregada por muito tempo. Quando soube que nunca mais veria a menina, o Joaquim sentiu um grande alívio. Por essa época, sua mãe o matriculou num curso de instrução religiosa na sacristia da Matriz Boa Viagem, ministrado pelo padre João Batista. O menino passou umas boas aulas sem esboçar interesse pelas lições, com a cabeça nas brincadeiras lá de fora. No entanto, durante a Semana Santa, operou-se nele uma grande transformação. Os sermões eloquentes do padre sobre a morte de Jesus e as dramáticas festividades da Paixão de Cristo que tomavam lugar nas ruas de sua cidade o impressionaram demais. Todas as noites, ele rezava efusivamente para Deus, arrependido de seu ato impuro, temendo pelo inferno que, segundo as lições do padre João Batista, certamente o aguardava.

Ainda sob esse estado de espírito, Joaquim recebeu a notícia de que Zulmira estava morrendo e que sua família pedia ajuda à sua avó. Num acidente infeliz, a menina teve o corpo queimado por um lampião suspenso que tentava apagar. Para alcançá-lo, subiu num tamborete, mas perdeu o equilíbrio, tentando se firmar no lampião, que acabou se desprendendo do teto e tombando em cima dela. O fogo pegou no vestido e, até ser apagado, queimou gravemente seu corpo. Zulmira tinha tantas queimaduras que estava pra morrer fazia uns dias. O menino, ao ouvir o acontecido, logo associou a tragédia de Zulmira a uma possível punição pelos pecados que juntos cometeram. Ficou aterrado, não conseguia dormir e rezava incessantemente com medo do inferno. Até que a avó voltou da casa de Zulmira no dia seguinte, dizendo que ela havia morrido como uma santinha. Joaquim ouvia atento à narrativa da avó, ainda que fingindo desinteresse. Logo em seguida, um amigo o chamou lá de fora para brincar. Nosso protagonista levantou num pulo e saiu correndo pra rua. “Era tempo de pião” (RMFA, 2004, p. 87).

Depois desse resumo do enredo, apresento uma análise de “Iniciação”, concentrando-me no discurso religioso que apresenta. Mas antes, gostaria de citar alguns de seus aspectos particulares. O conto de Rodrigo demonstra como o discurso católico só tem sentido para o menino Joaquim quando impregnado por um terror com relação à morte. É ambientando na época da Páscoa, sob a perspectiva de uma criança mais velha, que já tinha algum interesse sexual, mas que ainda não era um adolescente, devido à culpa e ao estranhamento que sente depois de travar certa intimidade com a personagem Zulmira, correndo diretamente para dormir junto com a mãe.

Outro detalhe interessante sobre o conto é que podemos tomá-lo como autobiográfico, uma vez que, em duas passagens de dois volumes da obra memorialista de Pedro Nava³⁰, é ressaltado que o episódio narrado em “Iniciação” realmente ocorreu com nosso autor. Em *Chão de ferro* (1976), Nava (2001, p. 105) indica que em uma bela construção situada na esquina das ruas Timbiras e Paraíba, em Belo Horizonte, morava o Senador Virgílio de Melo Franco e “nela seu neto Rodrigo Melo Franco de Andrade viveu a ambiência de seu conto autobiográfico ‘Iniciação’”. Nava também afirma, em *Balão cativo* (1973), que o padre João Batista,

³⁰ Pedro Nava e Rodrigo tinham cinco anos de diferença de idade, o que é bastante para uma amizade entre crianças. Durante sua infância, Nava era amigo do primo mais novo de Rodrigo, o jurista Afonso Arinos de Melo Franco Sobrinho, por isso também frequentava a casa dos avós Melo Franco. Na vida adulta, Nava e Rodrigo foram grandes amigos.

cujos sermões impressionavam Joaquim e o restante de seus fiéis, foi uma figura real e muito popular, tanto que não só recebeu sua versão ficcional no conto de Rodrigo como também no romance de Romeu de Avelar, *Numa esquina do planeta* (1932). Trata-se do Monsenhor João Martinho de Almeida.

[...] pregador emérito e grande orador sacro. Realmente, o reverendo impressionava. Era alto, desempenado, moreno, longo pescoço musculoso, espadaúdo e tendo muito mais de militar que padre. Aliás, sua vocação era a farda, dizia aos íntimos, e só fora para o seminário por vontade materna. Era vigário de Boa Viagem e figura popularíssima em Belo Horizonte. Entrou na literatura e na ficção. Ele é o Padre Torjal, de *Numa Esquina do Planeta*, o romance de Romeu de Avelar, e é o Padre João Batista, do conto “Iniciação”, de Rodrigo Melo Franco de Andrade. (NAVA, 2000, p. 181)

Em “Iniciação”, o padre João Batista dizia que as aulas instrutivas para a primeira comunhão não eram suficientes para a catequização das crianças maiores. Era preciso que estas fossem plenamente imbuídas da “boa doutrina e dos bons sentimentos cristãos” (RMFA, 2004, p. 82). O clérigo considerava que muitos dos filhos das melhores famílias da cidade portavam-se erroneamente nas missas e novenas e temia que este comportamento compromettesse a salvação de suas almas. Em muitos de seus sermões dirigidos à comunidade, ele invocava o tema, aproveitando-se da atenção da audiência para fazer uma propaganda intensiva do seu curso de instrução religiosa, dirigindo-se especialmente aos pais.

— Eu não culpo a esses jovens infelizes, por estarem trilhando o caminho da perdição, culpo aos pais! Culpo aos pais de famílias cristãos, que tinham o dever de incutir no espírito dos filhos os sagrados princípios da moral católica e que têm faltado criminosamente a esse dever. Culpo ainda mais às mães! Culpo às mães de família, que terão de prestar contas, no infalível Dia do Juízo Final, de se terem descuidado de dar aos seus descendentes a educação religiosa que se obrigaram a lhes ministrar, quando recebiam o sacramento do matrimônio. Os sermões do Padre João Batista impressionavam vivamente, sobretudo a audiência feminina. Temendo a prestação de contas, no Dia do Juízo Final, as mães de família tratavam de inscrever os filhos no curso de instrução religiosa do vigário de Boa Viagem. (RMFA, 2004, p. 83)

Na passagem, percebemos o temor do acerto de contas do pós-morte católico com o qual o padre assombrava a audiência. João Batista direcionava seu terror especialmente às mulheres, mantenedoras da casa e dos filhos, aquelas que

levariam suas crianças para seu curso doutrinador. Joaquim passou a atender as aulas do padre, mas “no começo, não tomava a sério as lições [...] permanecia desatento, entediado e ansioso [...]. Tudo quanto o padre João Batista explicava e ditava parecia destituído de interesse” (RMFA, 2004, p. 83), até que chegou o tempo da Paixão. O padre, durante esse período, aparentava forte debilidade devido ao jejum da quaresma, o que incitava ainda mais o fervor das beatas de plantão. O clima da data insuflou sua retórica impressionante: “Modulava o timbre grave da sua voz, requintando na descrição os padecimentos do Senhor, que se conformara em morrer para redimir o gênero humano” (RMFA, 2004, p. 84). Na quarta-feira pela tarde, antes do ofício de Trevas, uma conversa com seus pupilos do curso abalou Joaquim, que passou a duvidar da própria moralidade.

Explicou que desde quinze séculos nada tinha sido alterado naquele ofício venerável, diante do qual eles se deveriam inclinar, dominados por um santo respeito. Encareceu a significação dos quinze círios que se iam apagando, um a um, depois de cada salmo, até restar somente o último, exprimindo a glória do Filho de Deus, que sucumbe pouco a pouco sob as ignomínias de sua paixão. Ao cabo de uma agonia de três horas morre o Senhor e o mundo, privado da luz de Jesus Cristo, mergulha nas trevas. Por isso a chama do último círio que ainda permanecesse aceso teria de ser escondida por trás do altar pelo sacerdote, enquanto soariam algumas pancadas no chão, simbolizando os tremores de terra ao fim do drama de Gólgota. Só depois de algum tempo é que ele voltaria a brilhar no altar-mor, para significar a ressurreição do Nosso Senhor Jesus Cristo. (RMFA, 2004, p. 84)

A morte de Jesus Cristo e sua ressurreição são as pedras fundamentais da religião cristã. A batalha de Cristo é derrotar a morte a que os homens estão fadados desde a desobediência de Adão e Eva ao poder divino. Foi o pecado dos homens que perverteu o mundo e matou Jesus. Mas sua ressurreição é o símbolo de uma nova chance que Deus lhes deu para vencer a morte. Jesus venceu a morte, depois de um sofrimento extremo. Os cristãos poderão vencer a morte se padecerem tal como o filho de Deus. Esse é o caminho para a vida eterna. Esse é o jeito cristão de vencer a morte. É recorrente a ideia de que muitas religiões primitivas surgiram justamente da frustração do homem em lidar com a morte e de que, até as sociedades mais remotas possuíam religião, que normalmente provinha do seu culto aos mortos como uma porta de entrada para a imortalidade. No caso do cristianismo

há esta centralidade da cruz, que nada mais é do que a morte. Foi uma religião construída sobre a ideia da derrota da morte e do caminho para a imortalidade.

E era justamente o acerto de contas com Deus no pós-morte que o padre João Batista utilizava como argumento central em suas pregações. O preparar-se para a morte dentro do discurso do padre instalava medo na plateia. Em seu curso religioso, as crianças aprendiam a temer a morte e a Deus, ainda que nada disso pudesse ter algum sentido mais profundo em suas cabecinhas. É o mesmo temor à morte que nunca abandonou Santo Agostinho, nos seus momentos de maior apego à carne, antes de sua conversão: “Não havia nada que mais me afastasse de minha voluptuosa sensualidade do que o medo à morte e ao juízo final, que nunca arredou pé do meu coração, fossem quais fossem as situações por que passava” (1985, p. 98). O temor à morte que o cristianismo insufla em seus fiéis concentra-se no suposto acerto de contas do Juízo Final que substitui o temor à morte como o simples fim da existência. Assim, há algo a temer, não somente a intangível e inteligível extinção de si mesmo. Trabalhar com a ideia do medo humano é uma ação garantida, pois este sentimento é ao mesmo tempo estimulante e estável. Nisto provavelmente repousasse grande parte da maestria do padre João Batista, em um *argumentum ad metum*, um argumento pelo medo.

O sentimento mais estimulante é o medo, é impensável o pouco que seríamos se não tivéssemos sentido medo. É peculiar ao homem a tendência de sempre se expor ao medo. Nenhum sentimento de medo se perde, mas seus esconderijos são misteriosos. De todos os sentimentos talvez seja esse o que menos se transforma. Quando penso nos meus primeiros anos, reconheço em primeiro lugar os temores, de uma riqueza inesgotável. Muitos deles só descubro agora; outros, que jamais encontrarei, devem constituir o mistério que me provoca o desejo de uma vida eterna. (CANETTI, 2010, p. 69)

Alimentar o medo é, portanto, uma atitude de garantidos resultados, especialmente para doutrinar crianças. Isso se relaciona intimamente com a ideia da morte justamente porque ela representa o maior medo que nossa existência carrega. E aqui me refiro especificamente a um medo da morte que todo ser humano possui, aquele medo intrínseco à conservação da vida, mais relacionado a um instinto de autopreservação do que a uma luta consciente que não é capaz de encontrar respostas sobre a morte. Em “Iniciação”, chama-se fogo eterno o espaço ficcional que abarca o medo difundido pelo padre João Batista entre seus alunos do curso de

instrução religiosa. Num caderno, Joaquim havia anotado a descrição de tal lugar ditada pelo clérigo.

O Fogo Eterno é a pena para o pecador que abandonou Deus para abusar de si mesmo, das criaturas ou dos objetos exteriores, que ele deveria utilizar para seu proveito espiritual. O principal agente da Justiça Divina é esse Fogo bastante poderoso para queimar o corpo sem o consumir.

Eterno: A sua duração sem fim será um suplício que não poderá jamais ser igualado. (RMFA, 2004, p. 86. Grifo do autor)

Claro que Joaquim não compreendia com precisão o que significava o ditado do padre, que anotara compulsoriamente durante as enfadonhas tardes que passava na sacristia da Matriz Boa Viagem, “mas sentia com violência o medo daquele fogo eterno” (p. 86). Nele foi imputado o temor à morte pelo discurso católico, um temor à morte apaziguado, justamente por ser tangível, por garantir algo depois da morte — mesmo que, na cabeça de uma criança, seja difícil existir a ideia da possibilidade de uma extinção completa da vida ou de si mesmo. As festividades da Paixão que tomavam as ruas de Belo Horizonte contribuíam ainda mais para o terror do menino.

Joaquim sentira um arrepio por todo o corpo ao ouvir ecoarem na nave de Boa Viagem aquelas pancadas cujo sentido o padre lhe antecipara. À noite, na cama, **rezou cheio de um fervor desconhecido**, com medo do inferno. Depois, os ruídos das matracas dos judeus na procissão do enterro do dia seguinte; a exposição do Senhor Morto na Sexta-feira da Paixão, com a igreja repleta e o pavor das beatas que caíam gritando, tomadas de ataques histéricos; aquelas emoções todas encheram-no de uma devoção acovardada. A lembrança de seus pecados angustiava-o e não havia orações, nem penitências que lhe parecessem suficientes para compensá-los. (RMFA, 2004, p. 85)

O narrador deixa bem claro na passagem grifada que a devoção que se instalou no menino não era senão derivada do medo que sentia do inferno, do fogo eterno e do juízo final. A época da Páscoa acarretou em seu espírito todas essas mudanças em função da morte de Cristo que lhe era constantemente lembrada pelas celebrações e procissões. A memória do ato impudico que vivera com Zulmira o angustiava a ponto de acreditar que nenhuma penitência seria suficiente para redimi-lo daquilo. Passada a Páscoa, fica sabendo do acidente envolvendo Zulmira, no momento em que folheava um livro de histórias à procura do “Menino da mata e

seu cão Piloto³¹” (p. 85). Este conto infantil traz como mensagem a ideia de que aquele que é temente a Deus, costumar orar e acredita verdadeiramente nele, mesmo que viva momentos de aflição, será sempre próspero em sua jornada. Era um conto sapiencial bastante popular entre as crianças brasileiras no começo do século XX.

³¹ “Menino da Mata e seu cão Piloto” é um conto do folclore ibérico inspirado na vida de José, filho de Jacó, que é narrada no livro *Genesis*. Como toda a história de tradição oral, possui algumas variações de enredo dependendo da região, mas tem o seguinte roteiro básico: havia um casal com vários filhos (o número varia em cada versão, podem ser sete ou quatro). A mãe era temente a Deus e ensinara seu filho caçula, Guilherme, a sempre orar. Mas ela morreu e o deixou com o pai, que não era religioso, ainda que sua mãe também tenha lhe ensinado a orar quando criança. O pai ficou doente, para a tristeza de Guilherme, que o assistiu durante todo seu padecimento. O moribundo arrependeu-se de seus pecados, de ter abandonado sua mãe e fugido pela floresta na juventude. Pediu para que Guilherme sempre fosse temente a Deus, ao contrário dele mesmo que apenas se arrependera no fim da vida. Os outros irmãos pouco se importavam com o caçula e o pai moribundo, sempre comendo, bebendo e caçando veados de propriedade do rei. Quando o pai faleceu, cavaram sua sepultura e voltaram a comer e beber, enquanto apenas Guilherme e seu fiel cão, Piloto, permaneceram orando diante da sepultura. Os irmãos queriam se livrar do caçula porque ele se portava de maneira diferente. No dia seguinte, levaram-no para uma viagem pela floresta. Prenderam Piloto com uma corda e o deixaram sem comida. Depois de alguns dias de viagem, abandonaram Guilherme sozinho na mata. Mas o menino, mesmo com medo, falava diretamente com Deus e pedia sua proteção. Ao cair da noite, subiu numa árvore para se proteger dos perigos da floresta. Do alto, avistou uma luz e resolveu ir até ela, ainda que no meio da escuridão da floresta. No caminho, foi interceptado por um animal que não podia ver e temeu por sua vida. Mas era Piloto, que havia se livrado das amarras e seguido seu rastro. Continuaram juntos no caminho até a luz que o menino avistara. Foram surpreendidos por um lobo faminto e Guilherme foi defendido por Piloto. Chegaram à luz, dentro de uma cabana onde morava uma velhinha. Esta era justamente a avó de Guilherme, que seu pai abandonara na juventude. A avó o criou sob os preceitos cristãos. O tempo passou. Guilherme tornou-se um homem igualmente bom e temente a Deus. Sua avó falecera deixando sua cabana para ele, que se casou com uma boa mulher e teve bons filhos. Piloto descansava enterrado perto da cabana onde foi muito feliz. Um dia, quando Guilherme já contava com quarenta anos, alguns homens apareceram pedindo-lhe comida e abrigo, tinham acabado de sair da prisão. Ele os reconheceu, eram seus irmãos que lhe abandonaram na mata. Guilherme os perdoou, dando casa, comida e meios para o trabalho. Os irmãos morreram em pouco tempo, redimidos e crentes de que Deus os perdoaria. Guilherme viveu ainda por muitos anos, podendo ver seus netos crescerem e prosperarem.

Esta história também esteve presente na infância de dois grandes autores contemporâneos a Rodrigo que possuem obras memorialistas: Cyro dos Anjos e Graciliano Ramos. No caso do escritor mineiro, em *A menina do sobrado* (1979, p. 42), cita o livrinho com o conto como o único presente especial que recebera de seu pai durante a infância. Já Graciliano, em *Infância* (1945), batiza um capítulo com o título do conto popular que muito o frustrou (RAMOS, 2008, 178-182). Neste episódio, o menino Graciliano acha um folheto de capa amarela no armazém de seu pai. Resolve pegá-lo para ler, uma vez que muito lhe agradavam histórias que tivessem crianças abandonadas. Ao compartilhar a descoberta e o interesse pela história com sua prima Emília, esta o reprovou ferozmente. Disse-lhe para não ler o livreto, pois aquilo era pecado, obra de protestantes, coisa do diabo. Mesmo com os argumentos de Graciliano sobre a boa conduta do menino e de seu cão, nada convencia sua prima de que aquilo fosse coisa boa. A aversão da prima provavelmente reside no fato de que o menino do conto, Guilherme, fala diretamente com Deus, sem a intervenção de uma pessoa santificada, como defende a religião católica. Toda essa narrativa em torno do livrinho amarelo, assim como em “Iniciação”, também se passa na época da Paixão, dentro das memórias de Graciliano, que teve coragem de quebrar o jejum da sexta-feira santa, mas não pôde, atordoado pela culpa, ler o destino de Guilherme e Piloto. “Encontrei depois muitas intolerâncias, mas essa foi pra mim extremamente dolorosa” (RAMOS, 2008, p. 180).

Inevitavelmente, Joaquim associou o acidente de Zulmira e o lampião à ideia do fogo eterno que o padre João Batista lhe ensinara. O padecimento da menina era só uma prévia dos sofrimentos eternos que a aguardavam, do fogo eterno que queima, mas não consome o corpo. Nosso protagonista já vislumbrava para si o mesmo futuro e pôs-se a rezar sem parar, virou a noite de joelhos e só sucumbiu quando já não era mais capaz de batalhar contra seu sono. No dia seguinte, sua avó voltou da casa de Zulmira, que havia, finalmente, morrido: “A avó fora vê-la e ainda a encontrara consciente, com o corpo envolvido em folhas de bananeira. Tinha pedido assistência de um padre e recebera a extrema-unção com um fervor impressionante. — Coitada, morreu como uma santinha. ” (RMFA, 2004, p. 87). Depois dessa fala, “Iniciação” tem seu desfecho seco e melancólico, que consiste em descrever o lugar de onde Joaquim dissimuladamente escutava a conversa da avó — a mesma varanda em que fizera a Zulmira sua proposta pecaminosa —, observando o jardineiro que regava os mesmos canteiros de terra vermelha que noutro dia ela varria. Ao ouvir o assobio de dois amigos da rua, saiu correndo para brincar de pião.

O final do conto, que a princípio pode ser interpretado como uma atitude bastante indiferente por parte de Joaquim, na verdade deixa alguns vestígios de como todo o terror que ensinava o padre João Batista não foi o suficiente para que seus preceitos católicos caíssem em contradição, especialmente quando interpretados por um menino que acreditava neles mais por medo do que por compreensão ou fé. Tomando a lógica da ironia presente no detalhe com que opera *Velórios*, creio que a resposta está no conto “Menino da Mata e seu cão Piloto” que o texto despretensiosamente cita, sem nenhum aprofundamento sobre seu enredo, mas que, certamente, não foi aludido por Rodrigo sem propósito.

Essa história infantil conta com um protagonista que é incorruptível, porém também traz a ideia de arrependimento e perdão no fim da vida para os personagens pecadores, o pai e os irmãos de Guilherme. Podemos somar a isso o relato da avó de Joaquim, sobre a maneira fervorosa com que Zulmira recebeu a extrema-unção e que ela parecia ter morrido como uma santinha. Assim, a morte da rapariga que pecara com Joaquim muito se assemelha às redenções que o pai e os irmãos de Guilherme tiveram antes de morrer. O primeiro, “na manhã do dia de sua morte, disse ele a seu filhinho, que estava certo de que as suas orações tinham sido ouvidas, e que seus pecados lhe tinham sido perdoados pelo amor de seu Salvador” (1920, p. 7). Já os irmãos, no fim de suas vidas, “fizeram-se muito humildes,

lamentando diariamente seus pecados, até que enfim morreram esperançados no perdão pelo amor do seu Salvador” (1920, p. 29-30).

Isso explica o fim do terror de Joaquim, mesmo com a notícia da morte de Zulmira. Sentiu-se leve para a brincadeira na rua porque o temor a Deus, ao fogo eterno e ao juízo final que o padre João Batista lhe ensinara não tinha tanta razão de ser, como lhe mostrou a história do cão Piloto e o relato da avó sobre a morte da empregada. Se no fim de sua vida — assim como Zulmira, o pai e os irmãos de Guilherme — ele se arrependesse de seus pecados, tudo ficaria bem, morreria como um santinho.

Então vai brincar de pião, não era preciso pensar na morte agora.

2.3. Desaprender a morrer

Não pensar na morte agora como o faz Joaquim, mesmo depois das lições de terror do padre João Batista, parece a atitude mais simples para viver tranquilamente. Mesmo Montaigne, um entusiasta do “aprender a morrer”, se contradiz em uma parte de seu ensaio, quando aponta que o pensar na morte “é inútil [...], pois a natureza encarrega-se disso a nossa revelia” (AUERBACH, 2007, p. 150). Já Pascal (2002, p. 113) observa que “não tendo os homens podido curar a morte, a miséria, a ignorância, acharam de bom tom, para se tornarem felizes, não pensar nisso; eis tudo o que puderam inventar para se consolarem de tantos males”.

Eis tudo o que os homens puderam inventar para tornarem-se felizes. E os que assim se fazem de filósofos, e que acreditam que o mundo seja bem pouco razoável para passar o dia inteiro a correr atrás de uma lebre que não desejasse comprar, não conhecem a nossa natureza. Essa lebre não nos preservaria da visão da morte e das misérias que nos desviam dela, mas a caça nos preserva. E assim, quando acusados de que o que procuram com tanto ardor não poderia satisfazê-los, se respondessem, como deveriam fazê-lo se meditassem bem, que procuram tão somente uma ocupação violenta e impetuosa que os desvie de pensar em si, e que é por isso que se propõem um objeto atraente que os encante e os atraia com ardor, deixariam seus adversários sem resposta. Mas, não respondem isso, porque não se conhecem a si mesmos; não sabem que é somente a caça e não a presa o que procuram. (PASCAL, 2002, p. 252-253)

Correr atrás da lebre parece um ato necessário, pois toda vez que o homem se põe a considerar a sua existência e refletir sobre o seu destino acaba caindo num problema ético para o qual, segundo Caio Prado Jr (1980, p. 342), “as filosofias não

encontram e não podem encontrar outra solução além da subordinação puramente e simplesmente dogmática da vontade humana aos ditames daquela ordem natural e justa” que se revelam ao homem de diferentes formas. No caso do cristianismo, “constituem a vontade de Deus tal como se manifesta através de sua Igreja”.

A vontade de Deus pregada pela Igreja católica consiste num ato de negação do mundo, de desvalorização da vida frente ao eterno, “mas um posicionamento negativo em face ao mundo, como resultado de uma orientação segundo um bem salvífico que transcende o mundo ou está no mais íntimo dele, não é favorável *per se* à racionalização ética da condução da vida” (HABERMAS, 2012, p. 368). Por conta disso, com tamanha facilidade Joaquim troca “a redenção de Jesus Cristo” pela “corrupção da natureza”, indo correr atrás de seu pião, de sua lebre. Os dogmas cristãos, na tentativa de explicar e racionalizar as imagens do mundo que nos parecem insensatas, acabam apenas criando uma solução para apaziguar o espírito e estabelecer a conformidade. Segundo Miguel de Unamuno (apud Colette: Rabaté, 2009, p. 514), “*dictar dogmas es matar la libertad de la inteligencia, es matar la inteligencia, porque la inteligencia es libertad. Entender es lo único que liberta. La obediencia ciega, propia del esclavo, no es de hombres*”.

O mistério que envolve a morte e levanta tantos dogmas talvez possa ser bem resumido na expressão do mesmo Unamuno (2013, p. 32) que, na falta de outro nome, chamou de “o sentimento trágico da vida”. Este “leva toda uma concepção da vida em si e do universo, toda uma filosofia mais ou menos formulada, mais ou menos consciente”: ter consciência de mim mesma e do mundo que me rodeia faz com que eu, invariavelmente, tema qualquer possibilidade de extinção total da minha consciência. Segundo Unamuno (2013, p. 25), o homem — mas não aquele homem em geral, e sim o homem de carne e osso que é cada um de nós — se define por sentimentos de unidade e continuidade intrínsecos e indispensáveis para a sobrevivência e que tornam tão dolorosa a admissão de sua extinção total depois da morte. É esse mesmo princípio de unidade que faz com que cada homem se reconheça como indivíduo consciente, independente e não como o outro. Se a morte significa a aniquilação da minha individualidade, a minha pulsão vital, o meu instinto de conservação e unidade são os fatores que me impedem de sempre vislumbrar a minha morte à frente, uma vez que esse sentimento é muito contraditório e trágico. Dele surge a necessidade de criação de um discurso que justifique e apazigue o fenômeno da morte, dando a ela qualquer significado diferente da completa extinção

da minha consciência. Dessa necessidade está, segundo Unamuno (2013, p. 53), a origem da religião, de um culto não primeiramente direcionados aos mortos, mas à morte como uma porta de entrada para a imortalidade. A consciência do homem precisa alimentar-se daquilo que lhe garanta a continuidade e a morte mesma significa o oposto disto.

Milhares de vezes e em milhares de tons foi dito que o culto aos mortos antepassados origina comumente as religiões primitivas e corresponde dizer que o que mais diferencia o homem dos outros animais é guardar, de uma maneira ou de outra, seus mortos; [...] é um animal guarda-mortos. E de que os guarda? De que os ampara o coitado? A pobre consciência que foge de sua própria aniquilação [...]. (UNAMUNO, 2013, p. 53)

Mas venho até aqui falando apenas da necessidade individual de explicar o fenômeno da morte que, para Unamuno (2013, p. 53), é a origem das religiões primitivas. Entretanto, também podemos dispor de uma perspectiva coletiva para essa origem, como conjectura o próprio Rodrigo: “dir-se-á que [a morte] gerou as religiões [...]. Mas, além disso mesmo ser duvidoso, quem o tem há de convir que não foi a morte, enquanto morte apenas, [...] e sim o mistério que a envolve” (RMFA, 1986, p. 223). As dúvidas de nosso remetem à perspectiva estipulada por Max Weber em seu ensaio “Psicologia geral das religiões mundiais³²” (1922). Neste, tem-se que o motivo principal para o surgimento das religiões mundiais é “a necessidade de uma interpretação ética do ‘significado’ da distribuição das fortunas entre os homens que aumentou com a crescente racionalidade das concepções do mundo” (WEBER, 1982, p. 318). Segundo Habermas (2012, p. 359), esta ideia resulta na “carência de uma explicação religiosa para o sofrimento que se percebe como injusto”. Contudo, para que a infelicidade individual passe a ser percebida como injusta, faz-se necessária uma revalorização do sofrimento, ao contrário do que era visto nas sociedades tribais, em que “o sofrimento era considerado um sinal de culpa velada” (p. 359).

Ademais, os cultos tribais eram concebidos para resolver situações de dificuldade coletiva, e não para resolver destinos individuais. É nova a noção de que a infelicidade individual possa ser imerecida, e de que o indivíduo possa ter esperança de ser redimido de todo o

³² Neste ensaio, Weber (1982, p. 309) utiliza a expressão “religiões mundiais” para designar seus estudos acerca do confucionismo, hinduísmo, budismo, cristianismo e islamismo.

mal, da doença, da miséria, da pobreza, e até mesmo da morte. Também é algo novo a formação de grupos humanos independente de vínculos étnicos, o ensejo da formação de comunidades religiosas voltadas ao destino de salvação dos indivíduos. A pregação e o anúncio voltam-se naturalmente à massa dos que careçam de *redenção*. (HABERMAS, 2012, p. 359. *Grifo do autor*)

Para Weber (1983, p. 317), a religião cristã cria uma concepção racional do mundo que se encerra dentro do mito de um redentor. Assim, uma “teodiceia racional de infortúnio foi, portanto, em geral, uma evolução dessa concepção do mundo”. Ao mesmo tempo, tal visão racional do mundo deu com frequência ao sofrimento “um valor positivo que lhe era antes totalmente estranho”. No caso do cristianismo, surge uma concepção de sofrimento voluntário atribuído à prática da mortificação, por sua vez, derivada da ideia de ascese grega. Esta significa um esforço físico metódico e repetitivo visando certo objetivo, algo necessário para o crescimento e o desenvolvimento humano. No entanto, sua assimilação cristã lhe deu um caráter abnegativo voltado ao sofrimento: um abster-se dos prazeres mundanos, tais como “a fornicação, a imundícia, a paixão, a má concupiscência e a avareza” (Cl. 3:5). Mortificar-se significa morrer estando vivo, um conceito que prega a preparação constante para a morte e foi primeiramente difundido por Paulo de Tarso em suas cartas para os povos. A origem desse termo está em uma passagem de sua carta dirigida aos Colossenses: “Façam morrer [mortificai-vos] aquilo que em vocês pertence à terra” (Cl,5:4)³³.

³³ Essa forma de sofrimento voluntário prescrevia sacrifícios da carne oferecidos a Deus, na forma da autoflagelação, com o intuito de unir-se a Cristo na cruz e de autodisciplinar-se contra os pecados da carne. Também era imposta uma ideia de temor à morte que nunca deveria ser esquecida, principalmente nos momentos de maior fraqueza espiritual. Por exemplo, em suas *Confissões*, Santo Agostinho nos relata que o temor à morte nunca o abandonou, mesmo em seus momentos de maior vício e decadência, antes de sua conversão (1985, p. 98-99). Santo Agostinho não era um defensor da autoflagelação, pois acreditava que a ascese cristã era definida como o esforço para crescer na capacidade de amar. Essas formas de penitência corporal foram aperfeiçoadas durante a Idade Média, sendo levadas ao fanatismo pelos flagelantes, dando à prática da mortificação certo descrédito. Os flagelantes eram os membros de movimentos e confrarias medievais que praticavam a penitência com flagelações públicas. Tal movimento teve seu ponto alto na segunda metade do século XIII, quando grupos de pessoas percorriam cidades e campos flagelando a si mesmos ou uns aos outros enquanto rezavam. No século XV, a mortificação estabeleceu-se mais como um “aprender a morrer” marcado na obra *A imitação de Cristo*, do padre alemão Thomas von Kempen, que teve ampla circulação pela Europa: “A natureza tem horror à mortificação, não quer ser oprimida, nem vencida, nem sujeita, nem submeter-se voluntariamente a outrem. A graça, porém, aplica-se à mortificação própria, resiste à sensualidade, quer estar sujeita, deseja ser vencida e não quer usar da própria liberdade: gosta de estar sob a disciplina, não cobiça dominar sobre outrem, mas quer viver, ficar e permanecer sempre debaixo da mão de Deus, sempre pronta, por amor de Deus, a se curvar humildemente a toda criatura humana. A natureza trabalha por seu próprio interesse e só atenta no lucro que de outrem lhe pode advir. A graça, porém, pondera não o que lhe seja útil ou cômodo, mas o que a muitos seja proveitoso. A natureza gosta de receber honras e homenagens; a graça, porém,

Segundo Jankélévitch (2004, p. 77), até o século XIX, o cristianismo procurava habituar o homem a se familiarizar com a ideia da morte durante sua vida através da prática voluntária da mortificação. “tempos atrás, o cristianismo habituou o homem a ter familiaridade com a morte, a aprender a morrer, a preparar-se para a morte [...] e a morrer com serenidade”. Assim, para o cristão, a morte não significa o fim, nada o faz acreditar que a morte é o que há de pior. De acordo com Kierkegaard (1979, p. 316), é magnânima a forma como o cristianismo ensina ao cristão a pensar sobre todas as coisas deste mundo, especialmente sobre a morte. “É quase como se lhe fosse necessário orgulhar-se de estar altivamente para além daquilo que correntemente é considerado infelicidade, daquilo que vulgarmente se diz ser o pior dos males”. A valorização cristã do sofrimento visa que o receio de um perigo maior conceda ao homem forças para afrontar os menores, e que o infinito temor de um único perigo torna todos os outros inexistentes para ele. Ou seja, se os cristãos sempre se prepararam para a morte, não conhecerão em vida nada mais forte capaz de atingi-los. Ainda segundo Kierkegaard (1979, p. 315), essa condição não é natural ao homem, fazendo com que o homem cristão seja o único a conhecer e a aceitar aquilo que chama de “doença mortal” que consiste num “mal que termina pela morte, sem que após subsista qualquer coisa. E é isso o desespero” (1979, p. 324).

O cristão é o único que conhece a doença mortal. Dá-lhe o cristianismo uma coragem ignorada pelo homem natural — coragem recebida com o receio dum maior grau de horrível. Certo é que a coragem a todos é dada; e que o receio dum maior perigo nos dá forças para afrontar um menor; e que o infinito temor dum único perigo nos torna como inexistentes todos os outros. Mas a lição horrível do cristão está em ter aprendido a conhecer a doença mortal. (KIERKEGAARD, 1979, p. 316)

No entanto, as pretensões do homem com relação à vida aumentaram com o seu poder, com o seu conhecimento, com a evolução da técnica, fazendo da morte e do desespero que ela carrega algo que, a todo o momento, pode ele se poupar,

refere fielmente a Deus toda honra e glória” (KEMPEN, 2012, p. 102). Depois da Idade Média, com o surgimento do calvinismo e do protestantismo, o caráter físico dos sacrifícios da mortificação foi perdendo força entre os cristãos, sendo mais usual entre os religiosos que pretendiam levar uma vida santa; Madre Teresa de Calcutá era uma adepta do autoflagelo como forma de expiação pela salvação. Pesquisando rapidamente sobre a interpretação atual da ideia de mortificação entre os cristãos, em blogs religiosos e afins, parece-me que ela perdeu totalmente seu caráter abnegativo, relacionando-se mais com a ascese dos gregos. Para os crentes atuais, exercícios físicos exaustivos, a busca de um corpo saudável, dietas e jejuns esporádicos consistem em formas de ascese.

pode ser postergado. Aos homens sempre parece que não é ainda necessário morrer. “Entre a certeza desse fato e a incerteza da data [de nossa morte] se precipita a esperança indeterminada” (JANKÉLÉVITCH, 2004, p. 78). Uma esperança cada vez mais inabalável, em grande parte alimentada pelo progresso da medicina que faz com que não seja necessário qualquer temor à morte, acreditando-se que sempre há um remédio para postergá-la.

A derrocada da influência do cristianismo sobre o mundo ocidental a partir do século XX é um ponto chave para a retomada de um interesse científico que se sobrepõe às explicações religiosas acerca da morte. Com o levantamento bibliográfico para esta pesquisa, pude constatar que atualmente há uma enormidade de trabalhos que lidam com a morte nas mais diversas frentes de pesquisa. Principalmente a partir da segunda década do século XX, o tema foi reavivado em quase todas as disciplinas das ciências humanas, tais como história, antropologia, sociologia, psicologia, além da medicina e da enfermagem, que lidam direta e diariamente com a experiência da morte do outro. Após a Segunda Guerra, uma área de conhecimento foi criada para tratar do tema, a Tanatologia. Segundo Becker (1973, p. 13), esse ressurgimento do interesse pela morte gerou uma rica literatura, ainda que ela não aponte para apenas uma direção de análise. Nesse emaranhado de abordagens, percebi que quase todos os autores que se ocupam da morte, uma hora ou outra, acabam caindo em contradição sobre suas concepções acerca do tema — contradição diante da morte não é exclusividade de Montaigne. Entretanto, muito desse interesse científico também se deve a um chamado “tabu da morte” que se arraigou no ocidente a partir do século XX, quando o tempo da vida humana passou a crescer gradualmente com a evolução da técnica. Se o homem vive mais e sempre pode esperar que sua morte seja postergada, há mais esperança, podendo-se evitar por mais tempo ter que lidar com a certeza do fim.

Para Jankélévitch (2004, p. 96), são justamente os teólogos e os pregadores quem reprovam que os homens se apeguem muito à vida, que se prendam muito a ela, sempre nos dizendo que é preciso “aprender a morrer”. Está escrito no Novo Testamento que a primeira morte do cristão se dá com o batismo, uma morte para os pecados da carne, assumindo a partir daí sua caminhada junto com Cristo, como preconiza Paulo de Tarso em sua carta para os Romanos: “Pelo batismo fomos sepultados com ele na morte [...]. Se permanecermos completamente unidos a Cristo com morte semelhante à dele, também permaneceremos com ressurreição

semelhante à dele” (Rm, 6: 3-5). Nessa carta, há a mensagem de que os cristãos devem considerar-se mortos, pois é esta morte para os pecados da carne que os prepara para a verdadeira vida, lá no paraíso, ao lado de Deus, à semelhança de Jesus Cristo. Segundo Edgar Morin (1970, p. 27), o delírio da morte é a essência do cristianismo, uma religião cuja obsessão e o terror com relação à morte são inscritos na vida de seus seguidores. O homem cristão morre a cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas também porque sempre traz consigo a corrupção e o pecado. É essa ideia que o padre João Batista de “Iniciação” ensina a seus fiéis e alunos, mas que Joaquim, mesmo depois de tanto terror, Paixão, missas, catequese e morte desaprende, porque a Igreja católica, tentando apaziguar a ideia da morte, precisa para isso negar o valor da vida mesma.

E contrariando essa ideia de negação da vida mesma, no século XX, a ciência passou a mostrar aos homens que não era preciso importar-se tanto com a doença mortal, tampouco morrer agora, nem logo mais e assumir uma postura negativa diante do mundo e das experiências da vida. A atitude das religiões sempre foi a de criar um discurso tranquilizador com relação à morte, mesmo quando aterroriza seus seguidores profetizando sofrimentos e penas eternas. Seja de uma perspectiva individual ou coletiva, a principal função da religião é a de racionalizar o que o homem percebe como insensato, inexplicável, misterioso em sua existência. Mesmo tendo um inferno como eternidade, essa ideia nos dá uma estranha tranquilidade, justamente pelo fato de garantir que existe algo depois que morrermos, algo diferente ou parecido com o que se vive aqui, que pode ser bom, que pode ser ruim, mas que, pelo menos, não é o nada. Pelo menos, não significa a extinção total de cada um de nós.

Mas nós nos tornamos poderosos, assim a arrastamos para cá; de todos os esconderijos nós a tiramos, não existe nenhuma morte que desconheçamos agora. Nós desprezamos o inferno, mas ele era, pelo menos, *depois* da morte. Qual dor não seria preferível ao nada. Atrevimento, oh, tolo atrevimento, caímos na navalha da sua vaidade; nada, nada permaneceu sem corte, e nenhum mortal sabe mais em que direção tudo vai. (CANETTI, 2009, p. 34)

Vale lembrar que Rodrigo foi um homem do início do século XX, com uma formação intelectual privilegiada, provindo de uma família tradicional de Minas Gerais e também um participante do movimento modernista de 1922. No contexto da

concepção de *Velórios*, que se deu na década de 1930, nosso autor vivia um momento histórico em que ao discurso da ciência se sobrepunha cada vez mais ao da religião e a técnica estava provando o alcance de seu poder. O movimento da ciência de sobrepor-se ao discurso religioso tem como consequência um processo de questionamento de qualquer explicação apaziguadora da morte para o homem. Neste contexto, pouco importa a ele um “aprender a morrer” para que se aprenda a viver. Então, qualquer coisa que se diga com relação ao mistério que envolve a morte torna-se “um ensinamento de utilidade duvidosa” (RMFA, 1986, p. 223).

2.4. “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade”

Pedro Nava aparece mais uma vez neste capítulo em razão de seu poema cujo título já se faz dedicatória para Rodrigo. É datado de 1933, mas foi publicado pela primeira vez na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, em 1946. Transcrevo-o abaixo:

“Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade”

Os elevadores estacaram unanimemente
e sem transição vibraram todos os tímpanos.
Depois um choro desmedido
derramou-se pelo edifício.
Mas foi parando aos poucos,
até perder-se em soluços abafados
um a um.
E houve o silêncio.

Eu suspeitei sem a menor malícia
a presença terrível dos arcanjos...
Mas onde?

Todos tinham medo de se fitar,
tanto a verdade fazia esforços
para se manifestar nas fisionomias cor de cinza.

O momento era de uma gravidade infinita
e devia haver uma lucidez inusitada nos homens,
porque todos pressentiram a decepção irremediável...
— enorme como o sentido oculto das coisas inertes
(seu sentido poético!)

E a presença de Deus foi tão absoluta
nas almas retransidas de horror,
que os poetas se sumiram na noite,
tornados de repente inúteis. (NAVA, 1964, p. 182-183)

O poema conversa com o tema da religião sobre o qual venho tratando neste capítulo, por isso a escolha em analisá-lo. Ademais, pode-se dizer que entre ele e o conto “Iniciação” há uma relação pontual que vale a pena ser aqui apresentada.

O poema inicia com a cessação “unânime” dos elevadores do edifício em que o narrador se encontra. Parece a configuração do momento de um juízo final moderno, que acontece no meio do cotidiano de um prédio, aterrorizando os que lá se encontram. Os elevadores estancam no meio de sua trajetória, representando a suspensão do tempo e da realidade, pois quando tudo para, quando falta a luz, os elevadores são os primeiros a ficarem no meio do caminho. A ideia do sagrado atravessa o poema. O eu lírico suspeita da presença dos arcanjos, ainda que não consiga encontrá-los. As almas cheias de horror e o silêncio fazem absoluta a presença de Deus e inútil a existência dos poetas. A dedicatória a Rodrigo não é nítida somente através da simples leitura do poema: para esclarecê-la, é preciso relacioná-lo a outros textos, abordando também a ligação de amizade que existia entre Nava e nosso autor.

Assim, primeiramente explico a dimensão biográfica que liga os dois autores e, por conseguinte, o poema — datado de 1933, apesar de ter sido publicado somente em 1946. *Velórios* foi publicado em 1936, mas Rodrigo começou a escrever seus contos pelo menos seis anos antes. Portanto, na época de concepção do poema, era possível que ele já houvesse escrito e compartilhado seu “Iniciação” com o amigo Nava. Enumero todas essas conjecturas biográficas porque acredito que o poema de Nava é dedicado a Rodrigo em razão de seu conto “Iniciação”, que analisei na última seção. Claramente, ambos os textos se tangenciam justamente por sua temática religiosa.

Os elevadores param e o eu lírico suspeita “sem a menor malícia/ a presença terrível dos arcanjos.../ Mas onde?”. Segundo o *Dicionário Oxford da Bíblia* (2002, p. 20), a palavra arcanjo vem do grego *archaggeloi*, que significa “anjos superiores” ou “anjos elevados”. A Bíblia Hebraica, entre vários termos para designar essas figuras celestes, utiliza um que, em tradução para o português, significa “os elevados”. Desta maneira, acredito que os elevadores do poema aparecem como uma referência aos arcanjos que o eu lírico pressente, mas não encontra. Os elevadores estão estancados; os arcanjos, esses anjos elevados, também estão estancados. Não é possível vê-los. Como a referência ao discurso cristão é claro, fui buscar na

Bíblia o termo arcanjo, que aparece apenas duas vezes no Novo Testamento: uma na primeira carta de São Paulo aos Tessalonicenses (1Ts. 4: 16), e outra na carta de São Judas (Jd. 1: 9). Para a análise, vou me ocupar apenas da primeira passagem.

(1Ts. 4: 16) — A “Primeira carta aos Tessalonicenses: Fé, amor e esperança”, é direcionada a cristãos que vivem em uma cidade pagã, em um ambiente relaxado do ponto de vista moral, especialmente no que se refere ao comportamento sexual. No capítulo 4 da carta, é explicada como deve ser a relação desses cristãos com o sexo, dando ênfase à ideia de que “A vontade de Deus é que vivam consagrados a ele, que se afastem da libertinagem, que cada um saiba usar o próprio corpo na santidade e no respeito, sem deixar-se arrastar por paixões libidinosas, como os pagãos que não conhecem a Deus” (1Ts, 4: 3-5). Impossível não associar esta passagem com a “Iniciação” sexual e os arrependimentos de Joaquim. “Deus não nos chamou para a imoralidade, mas para a santidade. Portanto, quem despreza essas normas, não despreza um homem, mas o próprio Deus que dá o Espírito Santo para vocês” (1Ts, 4: 7-8). A relação do poema de Nava com “Iniciação” deriva desta intertextualidade com a epístola paulina e talvez por isso Rodrigo tenha recebido o título como dedicatória. Depois da lição moralista com relação à sexualidade dos tessalonicenses, a carta passa a descrever o momento em que todos estarão reunidos na vinda do Senhor. E é nesta ocasião em que o arcanjo aparecerá:

Eis que o declaramos a vocês, baseando-nos na palavra do Senhor: nós, que ainda estaremos vivos por ocasião da vinda do Senhor, não teremos nenhuma vantagem sobre aqueles que já tiverem morrido. De fato, a uma ordem, à voz do arcanjo e ao som da trombeta divina, o próprio Senhor descenderá do céu. Então os mortos em Cristo ressuscitarão primeiro; depois nós, os vivos, que estivermos ainda na terra, seremos arrebatados junto com eles para as nuvens, ao encontro do Senhor nos ares. E então estaremos para sempre com o Senhor. Consolem-se, pois, uns aos outros com essas palavras. (1Ts, 4: 15-18)

No poema de Nava, todos estão reunidos no edifício cujos elevadores estancaram. Parece armar-se o ambiente do dia marcado com Deus, do juízo final pressentido por São Paulo. Mas, ao contrário do que este escreveu, no poema nenhum vivo sobe ao céu, nenhum vivo é arrebatado para as nuvens rumo ao encontro com o Senhor. Tampouco isso acontece com os mortos em Cristo, que

também não ressussitam. “Todos tinham medo de se fitar,/ tanto a verdade fazia esforços /para se manifestar nas fisionomias cor de cinza”. Estas “fisionomias cor de cinza” representam esse momento de treva, de um juízo final sem Deus, a falta da luz num céu sombrio que impõe seu tom acizentado nas faces dos homens. É a treva, a escuridão, a falta da luz que estanca os elevadores unanimemente. Não há a voz do arcanjo nem o som da trombeta divina: há apenas choros, soluços e então o silêncio daqueles que estão vivos e assistem a isso tomados pelo terror.

“O momento era de uma gravidade infinita/ e devia haver uma lucidez inusitada nos homens,/ porque todos pressentiram a decepção irremediável...”, a decepção de que, em meio ao juízo final, não há um Deus para descer do céu e salvá-los. Isso lhes causa essa lucidez inusitada. Seria a lucidez de aceitarem que tudo termina com a morte e com uma morte próxima? No medo de fitarem-se, os homens não podem mais seguir o conselho de São Paulo: “Consolem-se, pois, uns aos outros com essas palavras”, com a ideia de que, no dia do juízo final, aqueles que seguirem corretamente os ensinamentos cristãos irão subir aos céus junto do Senhor. Não há consolo, só há o silêncio. Do silêncio que é a falta da voz do arcanjo e das trombetas divinas. E diante do nada, diante da evidência de que as coisas não possuem um sentido oculto, nem poético, só acizentado, que não há nada por trás do que vivemos, Deus parece se fazer absoluto. O terror o consagra.

Diante de tamanho horror do fracasso do sagrado, da ausência de Deus no seu dia sacralmente marcado, no dia que os cristãos por séculos vinham o esperando, cristãos vivos e cristãos mortos: é esta ausência que o fortalece mais ainda, que o faz absoluto. Não interessam mais aos homens “o sentido oculto das coisas inertes/ (seu sentido poético!)”.

“O poeta herdou uma parte do legado religioso, e certamente a melhor parte dele. [...], legou-lhe [...] a religião a problemática depurada da morte” (CANETTI, 2011, p. 19). Mas “os poetas somem na noite”: não têm eles mais esta parte do legado da religião. A explicação para a existência humana posta em risco precisa de um Deus, não de um poeta. E Deus reaparece absoluto nesse espaço de terror criado pela sua própria ausência. Mesmo aqueles que nele não acreditavam, ao se defrontarem com o horror, não conseguem recorrer a mais nada além do sagrado. Seu edifício ainda está lá e todos dentro dele sentem a sua absoluta presença.

Assim, Nava fortalece a presença de Deus, invertendo o processo de desmitificação da vida e da morte que o pensamento moderno, calcado na ciência,

trouxe ao homem. Seu cenário é urbano, moderno, mas mesmo assim, Deus se faz absoluto. Os homens têm medo de se fitar porque todos podem ler uns nos olhos dos outros que não há mesmo um Deus a descer dos céus no dia do juízo final. Não há trombetas, nem arcanjos, só um choro desmedido que logo silencia. Silêncio. Parece que tudo irá acabar, que não haverá futuro. Nesse estado de desespero, precisam consolar-se com uma última esperança e, diante de tamanha gravidade, só lhes resta a esperança religiosa, o rogar a Deus pela salvação.

Segundo Jankélévitch (2004, p. 25), a esperança por excelência é a esperança religiosa. É a esperança de que o presente terá um futuro, de que haverá um amanhã. E o desespero é a ausência de futuro. Então, a morte é desesperadora, na medida em que ela é a ausência de futuro, a destruição de todo o futuro, de todo o porvir, seja ele qual for, por menos provável que o seja. Não há dúvidas que a esperança religiosa como ampliação do porvir é o consolo que buscado pelos homens. Por isso, “basta que se prometa a eternidade para fundar uma religião” (CANETTI, 2011, p. 23).

A salvação é portanto o supremo impossível humano, mas a Deus tudo é possível! Esse é o combate da fé, a qual luta como louca pelo possível. Sem ele, com efeito, não há salvação. Perante [...] alguém que desespera, grita-se: possível, possível! Só o possível o pode salvar! Uma possibilidade: e o nosso desesperado recomeça a respirar, revive, porque sem possível, por assim dizer, não se respira. Por vezes basta para arranjá-lo o engenho humano, mas ao cabo, quando se trata de crer, um único remédio existe: a Deus tudo é possível. (KIERKEGAARD, 1979, p. 346)

2.5. A “Ode” do mutum

Na mesma *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira em que o “Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade” foi publicado, está a única incursão poética de nosso autor durante o movimento modernista, a “Ode Pessimista”. Esta foi publicada na primeira edição da *Estética*, em 1924, e contém mais alguns vestígios que podem ajudar a esclarecer a relação entre vida e morte que, mesmo representada ironicamente, é o tema central de *Velórios*.

Rodrigo, assim como Pedro Nava, era considerado um “poeta bissexto”, classificação criada por seu compadre Manuel Bandeira (1964, p. 22) e que caracteriza “aquele em cuja vida o poema acontece como o dia 29 de fevereiro do

ano civil [...] bissexto é todo poeta que só entra em estado de graça de raro em raro". O único poema que Rodrigo publicou em vida tem, a princípio, o intuito de satirizar³⁴ a filosofia cósmica que Graça Aranha — o anjo caído³⁵ do movimento modernista — tentava instalar entre os jovens modernos como forma de conceber a arte e a literatura brasileira.

As dúvidas com relação à existência de Deus, da alma e de sua imortalidade são sempre pertinentes à filosofia e à maioria dos homens. Ademais, não é preciso um ambiente de desespero como o do poema de Nava para que elas surjam. No modernismo brasileiro temos, por exemplo, a doutrina de Graça Aranha: uma mescla bem tropical de religião, natureza, perpétua alegria e idealismo alemão. Esta sua doutrina, que já reverberava em seus romances *Canaã* (1902) e *Malazarte* (1911), foi sistematizada pela primeira vez dentro de sua obra *A estética da vida*³⁶ (1921). Dentre as várias ideias que ela apresenta, tomo aqui as que mais interessam para a análise da "Ode pessimista" que proponho nesta seção.

Primeiramente, Graça Aranha apresenta uma espécie de "metafísica brasileira" que consiste na superação do dualismo pelo monismo. Seu esforço parecia ser, numa ação antipassadista, o de responder ao vazio espiritual provocado

³⁴ Sobre a "Ode", Rodrigo diria mais tarde, em 1952, que a sua motivação, "como a de alguns poemas que escrevi na época e logo depois destruí, foi uma tentativa de satirizar a alegria alvar de Graça Aranha. A 'Ode', além de corresponder à minha natural maneira de ser, é um poema essencialmente satírico". (RMFA. 1952. p. 02)

³⁵ Termo cunhado por Mário Camarinha da Silva em seu "Glossário de homens e coisas da estética". In: *Estética*, edição fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974. O apelido se justifica uma vez que Graça Aranha se via como o líder máximo do modernismo, enquanto a nova geração não concordava muito com suas ideias e até tirava sarro de sua filosofia cósmica, como confessa Mário de Andrade alguns anos depois: "Nós nos ríamos um bocado da *Estética da Vida*". (1967, p. 234). Segundo Barbosa (1987. p. XXII), Aranha era este escritor de renome internacional, membro da Academia, amigo de Machado de Assis e Joaquim Nabuco, que desejava colocar-se na frente dos jovens em um movimento de renovação da inteligência. Nem todos, sem embargo, estavam dispostos a aceitar a liderança do grande escritor, cujo livro *A estética da vida* não foi bem recebido, principalmente por Tristão de Ataíde, o jovem crítico de *O Jornal* na década de 1920. Mário de Andrade e Oswald de Andrade nunca estiveram de acordo com a filosofia e a estratégia de Graça Aranha, apesar de que o respeitavam por sua idade. Para Barbosa, (1987, p. XXIII), na realidade, Graça Aranha desejava representar para o modernismo brasileiro o mesmo papel que teve seu amigo Joaquim Nabuco como paladino do abolicionismo, libertador branco dos negros.

³⁶ Para uma breve explicação das ideias principais da *Estética da vida*, segundo Moraes (1978, p. 65) pode-se estabelecer duas categorias-chave em sua concepção: a intuição estética do todo, que possibilita a definição da nacionalidade brasileira; e a integração do eu no cosmos, que caracteriza a possibilidade de superação do dualismo. O caminho traçado pela doutrina da *Estética da vida* conduz à integração cósmica de cada ser com a unidade infinita do todo. Esse caminho não é traçado de maneira objetiva, através da ciência ou da reflexão, mas sim por meio de uma intuição espiritual que rege sua teoria filosófica bastante superficial. Daí parte a afirmação de que a ciência consegue apresentar ao homem apenas um universo fragmentado, possibilitando o conhecimento, decomposição e análise dos fenômenos, mas jamais a apreensão do universo como um todo infinito e a compreensão de sua realidade essencial, que está além dos limites do conhecimento científico.

pelo positivismo em relação à metafísica, utilizando uma forma espiritual, emocional e intuitiva de apreensão e afirmação do mundo. Assim, concebe um projeto de ação baseado numa intuição espiritual que nega o dualismo entre corpo e alma, homem e natureza, homem e animal, criador e criatura, artista e obra de arte, etc.. Desta maneira, tudo o que existe seria parte integrante do universo mesmo e o homem poderia escolher viver em “perpétua alegria” ou em “perpétua dor”, a partir da forma como ele assimila sua própria existência e o estado de integração que busca alcançar com o todo infinito.

Nesse contexto, também há o conceito do “estado de terror”, um comportamento humano que busca explicações fantasiosas e imaginativas para aquilo que não é possível ser explicado pelo homem. O terror é uma característica mental hereditária que aproxima os homens dos animais e de seus antepassados mais selvagens, um sentimento inerente a cada indivíduo e passado de geração a geração hereditariamente. Para Graça Aranha, o terror está no cerne das religiões, da melancolia e da incapacidade de aceitação do monismo como condição que rege a nossa existência. O autor, afiliado à Escola do Recife³⁷, queria instituir um pensamento filosófico 100% tupiniquim (apesar de muito baseado no idealismo alemão) que guiasse a vida e a arte brasileira e a desvinculasse de maneira cósmica do dualismo proeminente de nossa tradição católica e europeia. Também pretendia restabelecer o pensamento metafísico, que havia sido deixado de lado pelo positivismo do século XIX. Assim, para Graça Aranha, nossa força, inspiração e sentido da vida provinham não de um Deus onipotente que salvará nossas almas depois da morte, mas sim de um todo cósmico e universal que está presente em cada um de nós e nos liga ao espaço em que existimos, materializando-se em nós mesmos, na natureza e em tudo o que é vivo e belo. Portanto, devemos nos integrar

³⁷ Escola do Recife, como ficou conhecido o movimento que daí surgiu, veio como efervescência da juventude estudantil ávida por novos ares no pensamento sociológico e nas ideias em terras brasileiras. A Escola do Recife nasceu das preocupações próprias dos acadêmicos da Faculdade de Direito do Recife. Entre eles estavam Tobias Barreto, Raimundo de Farias Brito, Clóvis Belivacqua e Graça Aranha. Tobias Barreto de Meneses (1839-1889) foi um dos precursores do movimento iniciado no começo da década de 60 do século XIX que repercutiu em outros centros culturais, abrangendo quase a totalidade das esferas da atividade intelectual brasileira: crítica literária e musical, filosofia, direito, história, folclore, etc. No auge do pensamento positivista, distancia-se da influência teórica francesa e aplica uma nova formulação filosófica para seu pensamento: o monismo evolucionista, baseado no espiritualismo alemão. Também foi membro da ABL, patrono da cadeira de nº38, posteriormente ocupada por Graça Aranha. A Teoria Monista reverbera em várias obras de Graça Aranha, além de em *A estética da vida* (1921), como em seu romance tese *Canaã* (1902), em *Malazarte* (1911) e em *A viagem Maravilhosa* (1928).

a esse todo para que possamos sempre viver e transmitir a “perpétua alegria” que significa dele proceder e por isso existir.

O poema de Rodrigo parte do tal “estado de terror” da metafísica de Graça Aranha, que tenta explicar aquilo que não pode ser explicado, que está no cerne das religiões, da melancolia, que é inerente a homens e animais e, também por isso, torna-os próximos. Assim, na “Ode”, temos duas vozes distintas: a do eu lírico e a do pássaro mutum³⁸, e as duas tentam superar esse terror. Reproduzo o poema³⁹ a seguir:

“Ode pessimista”

Na luz violenta da manhã, saio, entre os jenipapeiros, com o desejo enfático de sentir a plenitude da Vida e a perpétua alegria derramada pela Terra.

Meu ser é uma paisagem fatigante. Morro de vê-la, obstinada, sempre igual. Em vão sofismo com blandícias, querendo-a enriquecida à força de cultura, varia imprevista e opulenta. Quando muito será paisagem de pedante. E é indecorosa.

Mas entre os jenipapeiros, na luz opulenta da manhã, vim arejar a prisão obscura em que me confino.

Bem sei que o mundo é minha representação e que todo o Universo, todo o imenso Universo, é uma simples criação de meus pobres sentidos.

Contudo, aqui, no quadro tropical, não há lugar comum de filosofia natural que possa resistir à luz violenta da manhã.
Meu ser monótono e insistente perdeu-se no esplendor estridente do dia sertanejo.

A vida, a vida numerosa e unânime, afirma-se jovialmente, sem argumentos metafísicos. Há uma incontinência geral e perturbadora e uma alegria vasta e impudente de existir.

É um concerto igualitário -: nenhuma voz se impõe ou impera só. À eloquência dogmática da cachoeira distante une-se o chiado de milhões de cigarras trêfegas. O trilo melífluo das aves sofre a pateada dos galhos irreverentes. E, invisível, sapiedadamente, um carro de boi, na encosta, avoluma a zoadá delirante.

³⁸ O mutum é uma ave negra de bico e patas vermelhas, nativa de diferentes biomas brasileiros: Mata Atlântica, Cerrado, Amazônia.

³⁹ As estrofes da “Ode” estão postas livremente sem delimitação de versos, por isso as transcrevo de maneira livre dentro do texto.

Deixei a sombra trêmula dos jenipapeiros. E, de o ter julgado ilusório, o sol castiga-me cruelmente. Pisando o dorso magro na terra abrasada, hesito e titubeio à claridade excessiva.

Vejo no ar denso e cantante ondulações multicoloridas. O azul do céu parece escorrer do alto, esbanjando-se sobre a mata, em que me embrenho, enfim, tonto e exaurido.

E eu, que queria comungar com o Todo Infinito.

Aqui há um derrame desmedido de verde. Verde profundo de frondes, verde frívolo de parasitas, verde jovial de folha tenra, verde pisado de folha seca, verde franco de jatobás e de perobas, verde dúbio de timbaúbas⁴⁰, verde atrevido de cipós, verde monótono, verde redundante.

Na mataria, assim, indefinidamente verde, verde, repousam minhas pupilas ofuscadas até que, de entre o verde de um cerrado, têm a surpresa deliciosa de uma nota de nanquim.

É um mutum⁴¹, parado, pensativo, soberbo como uma ave heráldica, de um preto nanquim.

– Ave fátua, pensei, fugida de um brasão germânico para a floresta tropical...

Mas, logo, a me responder, pia o mutum tristemente, humildemente, desconsoladamente.

Sai-lhe do bico escarlate, em vez do canto marcial⁴², que eu esperava ouvir, impaciente, uma queixa confusa, um gemido de dor obscura, a tremer na mataria sonora:

“Mundo verde e imenso, em que erro sozinho, como eu poderia confundir-me em ti? Ambicioso e ardente, vivo prisioneiro da alma exígua e pobre que a sorte me deu.

“Certo, eu bem quisera, Mundo misterioso, no teu ser profundo transfundir meu ser. Mas, do claustro escuro a que fui fadado, nem meu sonho inquieto pôde te alcançar.

“Sei que existes, Mundo; sei que és tudo aquilo que se agita ou para fora do meu ser. Sei que és flor e fruto; sei que és rio e serra; sei que és tudo aquilo que eu quisera ser.

⁴⁰ Nome de espécie de árvore nativa, de grande porte, caducifólia, comum no semiárido nordestino e no cerrado. Também é conhecida como timbaúva (em tupi: “árvore de espuma”) ou orelha-de-negro.

⁴¹ O mutum é uma espécie de ave nativa da Mata Atlântica, de grande porte, com plumagem negra, abdome branco e bico vermelho. Conta com oito subespécies espalhadas pela América Latina. A espécie mais comum da região do cerrado é o mutum-do-sudeste, atualmente ameaçado de extinção.

⁴² Referência ao brasão alemão que era brasão de armas durante o Sacro Império Romano-Germânico.

“Sinto obscuramente, Mundo numeroso, que da mesma essência procedemos. E é esse sentimento que me faz mais triste, esse sentimento que me faz mais só.

“Entretanto, Mundo que eu cobiço e chamo, quem sabe se sofres de meu mal também? Quem sabe se encerras, no teu ser enorme, tantos seres vivos quantas solidões...?
(RMFA, 1924, p. 41-44)

A primeira voz é a do eu lírico, que parece ter saído de seu quarto escuro logo após a leitura de *A estética da vida*, com o intuito de pôr em prática a filosofia cósmica⁴³ do livro: “Mas, entre os jenipapeiros, na luz violenta da manhã, vim arejar a prisão obscura em que me confino” (p. 41). Talvez esse quarto escuro seja o seu próprio ser, indicando que ele parte do pensamento dualista tão combatido em *A estética da vida*. De qualquer maneira, primeiramente, ele deseja comungar com o Todo e quer se livrar do “estado de terror” em que se encontra.

Então, o eu lírico tenta tomar o seu ser como continuação da paisagem, referindo-se à ideia de Graça Aranha de que nosso ser, para viver em alegria, deve assumir o fato de que é uma continuidade da natureza: “aquele que vê toda a natureza universal terminada no seu próprio ser, vive na perpétua dor” (ARANHA, 1921, p. 34). Por isso observa o espaço que o rodeia, tentando permanecer integrado a ele, abrindo brechas para sua autorreflexão.

Meu ser é uma paisagem fatigante. Morro de vê-la, obstinada, sempre igual. Em vão sofismo com blandícias, querendo-a enriquecida à força de muita cultura, vária, imprevista e opulenta. Quando muito será paisagem de pedante. E é indecorosa. (p. 41)

⁴³ Graça Aranha defende que, para a integração do eu no cosmos, é preciso que o homem brasileiro realize uma série de trabalhos que possibilitarão a comunhão da alma brasileira com o todo universal, superando seu estado cristalizado no dualismo através do cumprimento de alguns trabalhos. Estes trabalhos não buscam negar o caráter do gênio brasileiro especificado anteriormente, mas sim transformar a relação da alma brasileira com a natureza que a envolve. Assim, *A Estética da vida* apresenta o esboço de uma filosofia de ação que consiste em três trabalhos. Primeiramente, vencer a nossa natureza: transformando a relação que temos com o mundo tropical que nos circunda, sem temê-lo ou exaltá-lo demasiadamente, entrando em comunhão com o seu ritmo vital. Em segundo lugar, vencer a nossa metafísica bárbara: em razão das ascendências indígena e negra, esta metafísica corrobora o dualismo eu-cosmos, homem e natureza, em razão do misticismo que diviniza e representa tragicamente o espaço natural. Vencendo esta metafísica, o homem brasileiro e sua natureza se tornarão um só, caminhando em busca da integração com o “todo infinito”. E, por último, vencer a nossa inteligência: para Graça Aranha, a arte brasileira não representa a realidade e não está incorporada ao ritmo de vida brasileiro, sendo apenas a representação de estados subjetivos que têm origem em nosso temor com relação à realidade.

O continuar a perceber-se apenas como indivíduo limitado por seu próprio corpo é algo fatigante para o eu lírico. Ele também nos dá indícios de um pensamento que remete à filosofia de Schopenhauer: “Bem sei que o mundo é minha representação e que todo o Universo, todo o imenso Universo, é uma simples criação de meus pobres sentidos” (p. 41). É um fato dado que Schopenhauer era um dos filósofos favoritos da Escola do Recife e que a doutrina de Graça Aranha está repleta de suas ideias. Sendo assim, ao eu lírico da “Ode” não é preciso inconformidade com a vida e a morte, pois tudo faz parte de “um concerto igualitário” em que “nenhuma voz se impõe ou impera só” (p. 42). Sua perspectiva individual, seu ser fatigante e obstinado de nada importam à natureza e à espécie, sua vida não passa de mais um fenômeno individual no qual não reside nada de especial diante da grandeza da natureza.

O indivíduo [...] não tem valor algum para a natureza e nem pode tê-lo, desde que é apenas um ponto num tempo infinito e num espaço infinito que compreende um número infinito de indivíduos possíveis. A natureza está sempre pronta a abandonar o indivíduo que não somente está exposto a perecer de mil modos e pelas causas mais insignificantes, como também é, desde o princípio, destinado a uma perda certa, para a qual é arremessado por ela mesma, apenas haja satisfeito a missão que tem de conservar a espécie.
(SCHOPENHAUER, 2008, p. 5)

Entretanto, em meio à luz violenta da manhã daquele quadro tropical, o eu lírico não consegue comungar com a natureza por causa do calor e do sol intensos: “Contudo, aqui no quadro tropical, não há lugar comum de filosofia natural que possa resistir à luz violenta da manhã” (p.41). Assim, ele já desiste da empreitada, não consegue libertar sua consciência da vontade e contemplar a natureza para se integrar ao todo infinito. O clima tropical o vence. Então, volta-se para si mesmo, para o seu “ser monótono e insistente”, “uma paisagem fatigante”, “sempre igual” (p. 41). É arremessado pela própria natureza para fora de sua tentativa de contemplação e integração a ela. E tudo bem, afinal “a vida, a vida numerosa e unânime, afirma-se jovialmente, sem argumentos metafísicos. Há uma incontinência geral e perturbadora e uma alegria vasta e impudente de existir” (p. 42). O eu lírico está mais para um indivíduo despreocupado que, em seus arroubos pedantes, até pode demonstrar algum interesse metafísico. Mas talvez esses interesses esporádicos sejam apenas meros produtos de seu tédio.

Mudam os dogmas e é falaz o nosso saber, mas a natureza não se engana jamais: o seu passo é seguro e ela não o esconde. Tudo nela é completo e ela efetivamente é completa em tudo. A natureza tem o seu centro em cada ser animado: o animal encontrou com segurança o caminho para entrar na existência, como com segurança o encontrará para sair dela: nesse entretempo vive sem temor da destruição e sem cuidados na consciência de ser a própria natureza e como ela imperecível. O homem, somente o homem, leva consigo a convicção abstrata da própria morte: mas que coisa estranha! (SCHOPENHAUER, 2008, p. 8)

Segundo Finazzi-Agró (2006, p. 26), diferentemente dos animais, nós temos consciência da nossa obrigação de morrer e, ao mesmo tempo, podemos comunicar a nossa inquietude e a nossa recusa, também podemos comunicar “o nosso desejo e o nosso amor angustiante para essa obrigação, para essa possibilidade certa, para essa eventualidade inelutável que consome, na espera e no desespero, os nossos dias”. Então, o que nos diferencia dos animais é a linguagem que nos dá a capacidade de reconhecer e de comunicar a morte. Porém, na poesia de Rodrigo, aquele que realmente esboça alguma preocupação com isso é o animal mutum, e não o homem. Os papéis do homem e do animal diante da contradição da existência são invertidos: é a ave que nos comunica sobre a inquietude que sente ao contemplar a sua existência.

Na “Ode”, o mutum ganha o dom humano da linguagem e se destaca por sua cor negra em meio àquele derrame desmedido de verde. Isso marca a sua individualidade. Em seguida, a ave faz o contraponto a esse existir alegre e sem “argumentos metafísicos”: “Mundo verde e imenso, em que erro sozinho, como eu poderia confundir-me em ti? Ambicioso e ardente, vivo prisioneiro da alma exígua e pobre que a sorte me deu” (p. 43). O mutum, primeiramente, apresenta uma atitude negativa com relação a si mesmo, à sua própria alma, sugerindo uma inclinação ao sofrimento. Ele é apenas um ponto negro em meio ao desmedido verde, como poderia ser tão pequena existência parte do Mundo maravilhoso que o cerca? Toma esse Mundo numeroso, misterioso, verde e imenso como algo superior a ele, algo que jamais poderá alcançar. Esse Mundo lhe parece perfeito, parece tudo aquilo que ele quisera ser. O pássaro esboça uma atitude notavelmente cristã frente ao seu Deus onipotente e onisciente a cujos desígnios ele deve submeter-se.

Então diz que o Mundo é tudo aquilo que se agita para fora de seu ser. Ele parece querer criar uma atitude afirmativa diante da vida, mas ainda negando a si

próprio. Porém, mesmo sendo ele feito à imagem e à semelhança de Deus ou mesmo ele procedendo da mesma essência que o Mundo, nada disso lhe parece suficiente para resolver a sua solidão: “Sinto obscuramente, Mundo numeroso, que da mesma essência procedemos. E é esse sentimento que me faz mais triste, esse sentimento que me faz mais só” (p. 43).

Por fim, conjectura que talvez o Mundo mesmo padeça do mesmo mal que ele. Que a unidade do Mundo nada mais é do que a integração dos seres vivos e das solidões que se encerram nele. Que talvez o Mundo e o mutum sejam ambos constituintes de diferentes dimensões de um cosmos impessoal que pode os ter ou não como um recipiente de divino. O pássaro termina relativizando sua importância frente ao Mundo, mesmo tendo começado sua fala tomando-se como a simples gota nanquim que se individualiza na paisagem.

Através da fala do mutum, o poema tenta satirizar e relativizar os diferentes discursos construídos pelo homem com o intuito de racionalizar o que percebemos como insensato em nossa existência, partindo da submissão a uma força superior, seja ela derivada de uma substância natural ou divina, até a relativização de poder frente à vida que o conhecimento traz ao homem. A ave muda sistematicamente de abordagem com relação ao que percebe sobre o mundo, aumentando gradativamente o valor que atribui a si mesma. Ainda que o intuito primeiro da “Ode” seja o de satirizar a metafísica de Graça Aranha, é pertinente ressaltar esta contradição de atitudes e opiniões por parte do mutum diante da existência de uma força superior, que põem em xeque as formas de organização e racionalização do mundo concebidas pelo homem.

Já a figura do eu lírico parece ser uma voz mais despreocupada, que pode até ter suas dúvidas diante da relação entre vida e morte esporadicamente, mas sempre prefere afirmar-se dentro daquilo que o rodeia e percebe materialmente, dentro da “vida numerosa e unânime” que “afirma-se jovialmente, sem argumentos metafísicos”.

Rodrigo cai propositadamente na contradição da existência que qualquer religião, ciência ou filosofia não é capaz de resolver. Seu pessimismo consiste em apresentar esta impossibilidade de explicação, utilizando como meio satírico a ideia grotesca de um pássaro que é capaz de conjecturar mais sobre a própria essência e existência do que o eu lírico humano. Este parece apresentar uma predisposição de seguir qualquer discurso cegamente, por puro pedantismo, sem maiores

questionamentos. As imagens de mundo nas quais ele acredita são justamente aquelas que lhe convém. Na “Ode”, o homem se apresenta como o animal que não questiona a sua existência. Vive seguro de si e conta com poucos momentos de dúvida com relação a sua própria essência. Uma convicção que

[...] não o inquieta senão a intervalos, quando alguma circunstância lhe evoca a mente. A reflexão é quase importante contra a poderosa voz da natureza. No homem, portanto, como no animal que não pensa, reina permanentemente esta segurança, oriunda da consciência profunda de ser ele próprio a natureza e o mundo; o que impede que o sentimento de uma morte inevitável e sempre iminente o torture de modo demasiado vivaz, enquanto lhe permite levar avante tranquilamente a vida, como se esta nunca tivesse que cessar; isto chega até mesmo a tal ponto, que se poderia afirmar que nenhum homem possui a convicção real e viva de que tem de morrer. (SCHOPENHAUER, 2008, p. 8)

Sendo o homem destituído desse pensar sobre a sua existência, cabe ao mutum questioná-la. O mutum primeiramente se percebe como alma, mas também como extensão do Mundo, conversa com este Mundo como se ele fosse um Deus superior a quem deve se dobrar, mas também, ao final, tenta sugestivamente se igualar a ele: “Entretanto, Mundo que eu cobiço e chamo, quem sabe se sofres de meu mal também? Quem sabe se encerras, no teu ser enorme, tantos seres vivos quantas solidões? ...” (p. 44). A “Ode” de Rodrigo, assim como os contos de *Velórios*, também termina reticente, só que nesta, temos o símbolo gráfico da reticência⁴⁴ encerrando-a.

Quando o pensamento reflete sobre si mesmo, tal como faz o mutum, acaba sempre caindo numa contradição que se explica, em Graça Aranha, pela sua “vertigem do infinito”, e nisto reside a sátira de Rodrigo com relação à filosofia de *A estética da vida*. Como José Paulo Paes afirma com relação a tal obra:

De sublinhar, nisso tudo, é a curiosa mescla de racionalismo e irracionalismo que uma vaga religiosidade panteísta vem coroar, sem

⁴⁴ Dando atenção a alguns artigos de crítica literária escritos por Rodrigo na década de 1920, percebi que não é incomum ele encerrá-los com reticências, ou colocar frases de efeito no meio do artigo que terminam com reticências. Rodrigo geralmente faz isso quando emite algum julgamento de valor. Exemplos: “Os heróis do sr. Ribeiro Couto não têm finalidade, são como os homens, os homens comuns, que não são heróis...” (1986, p. 221); “E diga-se, depois, que os homens não são contraditórios...” (1986, p. 229); “o primeiro conto do livro — “Conto de Natal” — é também muito ruim e chega a acanhar a gente: imagine-se Nosso Senhor Jesus Cristo em pessoa incomodado com o que faz a sociedade paulista e armando um rolo, um sarilho tremendo, ao fim de um baile no Trianon... “ (1986, p. 242); “Ainda bem que tudo são jogos da beleza universal...” (1986, p. 216).

bem se trate de uma religiosidade sem Deus: com efeito, o que teria Deus a fazer numa metafísica confessadamente monista, que exclui *in limine* do universo qualquer princípio causal seu? (PAES, 1992, p. 59)

O racionalismo e irracionalismo se confundem, o monismo e o dualismo se confundem, o teocentrismo e o cosmocentrismo se confundem. O mutum se dobra e depois se iguala sugestivamente ao Mundo, que mais parece um “Deus” que atende pelo nome de “Mundo”. Na verdade, segundo o mesmo José Paulo Paes (1992, p. 16), Graça Aranha, mesmo querendo ir contra ao cientificismo, acabou assumindo-o passivamente. Também “forcejou por ir além, por chegar a uma visão de mundo própria” que se expressa na prosa doutrinária de *A estética da vida* e só serviu para “provocar o riso dos modernistas de São Paulo”. Já a sua validade filosófica “não chegou a ultrapassar o nível das ‘curiosas fantasias metafísicas’”, incitando uma infinidade de críticas produzidas pelos jovens modernos, que variam do tom irônico ao complacente.

Entre eles está Tristão de Ataíde (1921, p. 08), que acusa Graça Aranha de ser um “sibarita intelectual”. Para o crítico, *A estética da vida* indica que todo o desenvolvimento humano reside na passagem do consciente para o inconsciente, quando este desenvolvimento ocorreu justamente pelo contrário, através da vitória do princípio humano sobre a animalidade e da passagem do inconsciente para o consciente. A confortável filosofia de *A estética da vida* é rechaçada por Ataíde, pois ela não faz mais do que resgatar uma “vertigem do infinito”, que é, no fim das contas, “a banal poesia dessa filosofia pragmática que nada diz, um emaranhado de ideias revestidas de um puro verbalismo que nada constroem”.

Essas ideias que nada constroem são combatidas de maneira pessimista por Rodrigo. O mutum⁴⁵ representa o homem que questiona a sua existência, confunde-se, cai em contradição, recorre à ciência, sente-se poderoso e racional a ponto de até sugerir um igualar-se a Deus (seja este qual for) através dela. Pois na verdade, assim como o mutum, o homem parece sempre desejar compreender o mundo a partir daquilo que lhe é familiar. Segundo Camus (2010, p. 31), o sentimento inconsciente do homem diante do seu universo é uma exigência de familiaridade, o

⁴⁵ Ademais, numa alegoria que de tão simplista só fui perceber tardiamente, talvez o mutum, esta ave negra e endêmica de nosso país, seja a espécie brasileira que mais se aproxima, em aparência, do corvo e de toda mitologia que o envolve na cultura europeia e no cristianismo, uma mitologia que invoca principalmente a ideia da morte.

apetite de clareza, pois compreender o mundo, para o homem, “é reduzi-lo ao humano, marcá-lo com seu selo”.

Já o eu lírico representa aqueles que vivem suas vidas de maneira mais despreocupada, certos de que não há mesmo muito o que questionar sobre a relação entre vida e morte, ainda que sejam tomados por esse sentimento vez ou outra. Na racionalidade, irracionalidade ou no apenas não pensar nisso, a ausência de respostas permanece a mesma. “Quando o pensamento reflete sobre si mesmo, o que ele descobre antes de tudo é uma contradição” (CAMUS, 2010, p. 31).

E também o espírito que procura compreender a realidade não se pode dar por satisfeito sem reduzi-la em termos do pensamento. Se o homem reconhecesse que o universo também pode amar e sofrer, estaria reconciliado. [...] Essa nostalgia de unidade, esse apetite de absoluto ilustra o movimento essencial do drama humano. Que essa nostalgia seja um fato, porém, não implica que deva ser imediatamente apaziguada. Pois se, atravessando o abismo que separa o desejo da conquista, afirmarmos com Parmênides a realidade do Um (seja lá o que for), cairemos na ridícula contradição de um espírito que afirma a unidade total e com essa afirmação prova sua própria diferença e a diversidade que pretendia resolver. (CAMUS, 2010, p. 32)

O pessimismo da “Ode” fica explícito na última frase do mutum, que representa o desejo humano de compreender o mundo a partir daquilo que lhe é familiar: “Entretanto, Mundo que eu cobiço e chamo, quem sabe se sofres de meu mal também? Quem sabe se encerras, no teu ser enorme, tantos seres vivos quantas solidões...?”. Esse final sugere a resignação derivada das “trevas espessas da metafísica teutônica” (RMFA, 1986, p. 245) que acredita ser cada indivíduo apenas um sopro de vida dentro do universo, e nosso mundo como “uma gota de lama perdida no espaço infinito, onde o acaso alojou o sofrimento” (RMFA, 1986, p. 221). Para Schopenhauer (2005, p. 400) “todos irão encontrar o mesmo na vida dos animais, apenas expresso em variados graus mais baixos e mais fracos; e assim nos convencer suficientemente de como, em essência, incluindo-se também o mundo animal que padece, toda vida é sofrimento”.

Por fim, esse é o pessimismo que corresponde à declarada “natural maneira de ser” (RMFA, 1948, p. 2) de Rodrigo. Segundo seu amigo, o também mineiro, Abgar Renault (1969, p. 104), nosso autor possuía uma personalidade, uma obra e uma vida que muito se compunham com a penumbra. Para seu primo Afonso Arinos

(1969, p. 120), o sofrimento moral o atingia rápida e exageradamente, mas sem jamais o dismantelar. “A morte de entes queridos, amigos, doenças, aborrecimentos da vida... ele sempre os enfrentou com sólido pessimismo. Pessimismo mais afim à razão do que ao sentimento, pois o grande perigo está em quando o sentimento se apossa da razão”.

Esse mesmo pessimismo com o qual dismantela a “alegria alvar” da metafísica de Graça Aranha está presente dentro da forma como Rodrigo constrói os seus contos de *Velórios*: o pessimismo que emerge na melancolia de sua ironia reticente, na tentativa de representar com sobriedade a relação entre vivos e mortos, entre a vida e a morte. Afinal, independente da abordagem ou da forma como o homem tenta racionalizar essa relação, sempre se morre. E, como o mutum, sempre se está sozinho.

2.6. “Quando minha avó morreu” e a leitura do bispo católico

Depois de analisar os poemas de Nava e Rodrigo, conclui-se que pôr em questão uma explicação apaziguadora para a existência humana e se existe uma ordem maior que a rege é um problema sem solução racional. O mesmo Deus católico que emerge de uma “devoção acovardada” por parte de Joaquim em “Iniciação” e que se faz absoluto no poema de Nava em razão de um terror ainda maior que é a sua ausência, é o Deus que se transforma em “Mundo imenso” na filosofia — que está mais para religião — de Graça Aranha e que não deveria estar lá, porque tudo faz parte de um só cosmo em que racionalidade e irracionalidade se confundem. São muitos os discursos fictícios que o homem pode criar para uma contradição existencial que não é capaz de sanar. E, na verdade, listar cada um desses diferentes discursos que tentam racionalizar o que se apresenta insensato no mundo, acaba confundindo ainda mais o pensamento e causando uma enorme angústia. Disso, invariavelmente, emerge um sentimento de pessimismo.

O pessimismo de Rodrigo presente em sua “Ode”, tenta satirizar tanto a contraditória doutrina de Graça Aranha quanto o caráter contraditório da vida. Mas em *Velórios*, esse pessimismo não se apresenta através da sátira e sim da ironia. Segundo Northrop Frye (2014, p. 369), “a principal distinção entre a ironia e a sátira é que a sátira é uma ironia militante”. Na “Ode” há a militância de Rodrigo frente à doutrina que Graça Aranha queria instituir como norma criativa aos jovens modernistas de 1922. Noutro ensaio, em que nosso autor mais uma vez critica o

pensamento filosófico do “anjo caído”, publicado na segunda edição da *Estética* (1925), ele ‘modestamente’ retifica ao final do texto:

O que se tentou fazer, nesta nota, não foi o pedantismo de uma divergência, que só poderia abalar a própria reputação já duvidosa do chicanista, sem atingir o vasto prestígio do sr. Graça Aranha. Reivindicou-se apenas, para o artista moderno, uma completa liberdade, que não custou nada conquistar, entre nós, mas que não queremos trocar pela mais bela disciplina. (RMFA, 1925, p. 296)

Sátira, ironia e autoironia fazem parte do jogo retórico construído por Rodrigo como autor e crítico literário⁴⁶. Assim como o mutum que começa sua fala diminuindo-se frente ao Mundo imenso para, ao fim, cogitar a equidade entre eles, Rodrigo se coloca numa posição autoirônica, como um mero chicanista de reputação duvidosa, em muitas de suas críticas literárias. Já como narrador, parece sempre querer se ausentar de qualquer compromisso moral com aquilo que narra, dando preferência a arrancar aquele sorrisinho frouxo no meio da ação. Como disse Abgar Renault (1937, p. 146), em *Velórios* temos “personagens sem autor”.

A gente que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade recorta nos seus contos, vive de verdade e os seus atos são a representação de estados d’alma anotados minuciosamente e expostos com uma penetração de quem sabe desvendar os móveis mais íntimos. O autor não intervém e muito menos dirige as suas personagens: deixa-as viver segundo a lógica de cada uma, dentro das peculiaridades pessoais, conforme o próprio feitio. (SOUSA, 1936, p. 03)

A liberdade que os narradores de cada conto dão às suas personagens pode ser tida como uma forma de neutralidade, que também é produto da ironia sofisticada com que descreve os cotidianos da morte. Através dessa ironia, a apresentação seca e direta dos enredos, das configurações do espaço e de seus personagens, os narradores não emitem julgamentos de valores, apenas os sugerem. Segundo Northrop Frye (2014, p. 144), a ironia provém do mimético baixo, portanto “toma a vida exatamente como a encontra [...] e fabula sem moralizar”. Assim, cada narrador de *Velórios* esquadrinha os pensamentos e as atitudes mesquinhas dos vivos ao defrontar-se com a morte do outro sem moralizar (como

⁴⁶ Já tratamos desse tema na seção 1.3, quando afirmamos, com base no levantamento de suas críticas vinculadas na imprensa, que foi mais ou menos entre 1925 e 1926 que Rodrigo passou a evitar o uso da sátira em seus textos, adotando uma posição autoirônica, que depois evoluiria para a ironia sóbria e concisa que temos em *Velórios*.

mostrei, no primeiro capítulo, o exemplo de Seu Aderne com relação ao suicídio do sócio, Seu Magalhães; ou da viúva Dona Amália, que se preocupava mais com a chuva do que com a morte de Seu Ernesto), ainda que raramente surja um personagem coadjuvante que de alguma maneira emite uma fala moral sobre a situação, como é o caso de Seu Guimarães, do conto “O enterro de Seu Ernesto”, mas tratarei melhor dele mais à frente.

Outra dessas raras falas moralizadoras parte (ironicamente) do velorista profissional de “Martiniano e a campesina” que, sentindo-se constrangido pelas gritarias de Dona Ismênia, disse ao narrador: “— O senhor há de ter reparado que o sentimento verdadeiro não dá mostras desse jeito. Quem tem pesar mesmo, numa ocasião destas, o que quer é ficar quieto no seu canto. Isso de andar aos berros é só falta de educação. O senhor não acha? ” (RMFA, 2004, p. 38). A isso o narrador não responde. Continua sua descrição primorosa do sujeito e segue a história, indiferente a tais miudezas de etiqueta. Diante da morte e dos vivos que a experienciam, o narrador prefere silenciar tais “palavras que não se renovam para essas oportunidades [...] a multiplicação infinita do invariável lugar-comum” (RMFA, 1986, p. 223).

De qualquer forma, é interessante perceber que, dos oito contos de *Velórios*, os dois protagonizados por crianças são os que de alguma forma aludem a um sentimento de pesar, seja em relação à morte ou a uma conduta tida como imoral, enquanto nos outros contos quase não vemos manifestações de pesar ou culpa acometerem as mentes adultas. Já abordei o medo e a angústia vividos por Joaquim em “Iniciação”. Em “Quando minha avó morreu” também existe um pesar do protagonista sobre a morte da avó, que é ainda mais rapidamente apaziguado, sem necessidade de reza ou do “Menino da mata e seu cão Piloto”, apenas de uma fita de seda negra.

Em “Quando minha avó morreu”, o narrador em primeira pessoa rememora um momento do final de sua infância, numa fase em que se sentia oprimido pela consciência de sua corrupção moral, ainda que isto não o impedisse de constantes acessos de frivolidade. O menino preocupava-se muito com sua aparência, passava horas do dia frente ao espelho, levantando topetes variados à força de muita brilhantina. Um dia de manhã estava sozinho em casa e recebeu a notícia de que sua avó paterna havia falecido. Isso o deixou consternado. Trancou-se no quarto e começou a chorar com a cabeça afundada no travesseiro. Pensou na avó e na

saudade de sua voz mansa, de como ela devia ter sofrido muito durante os seus últimos anos de vida, sozinha em sua velha fazenda de onde não quisera se mudar. Ela nunca superara a morte do filho, pai do menino, e sempre resguardara um carinho especial para ele e sua irmã, por serem os seus netos órfãos. Com essas lembranças, o neto soluçava e chorava compulsivamente, até que se acalmou, relembando dois presentes que a avó lhe mandara certa vez, um carneirinho branco e um galo de briga.

Com a calma, veio-lhe na cabeça a ideia de que teria de ficar de luto. Isso o recompôs completamente. Achava incrivelmente elegante, o auge da distinção e do requinte demonstrar o luto na vestimenta. Lembrou-se de um episódio no circo, em que vira dois acrobatas usando fitas de crepe preto nos braços, como homenagem à irmã trapezista que havia morrido em decorrência de um salto malsucedido. O menino impressionou-se muito com a história e projetava imagens mórbidas de uma bela trapezista em seu salto para a morte. Levantou-se da cama à procura de um adereço negro e encontrou uma fita de seda preta que compunha um vestido estilo “à marinheira” da irmã. Colocou a fita no pescoço numa espécie de *plastron*⁴⁷ que lhe pareceu adequado à situação. Saiu para a varanda, de modo a mostrar seu luto para todos, extremamente satisfeito consigo mesmo. Sua mãe, que àquela altura já sabia da notícia, voltava da rua com a irmã e logo avistou o adereço: “— Deixa disso. Tira essa bobagem, menino” (RMFA, 2004, p. 47). Ele, contrariado, trancou-se no quarto pelo resto do dia, sentindo-se profundamente humilhado. Mas não pensou mais na avó.

O narrador tinha onze anos de idade quando sua avó morreu. Passava pelo limiar entre infância e adolescência em que vivia consciente da sua impotência em “obedecer às normas de retidão que me tinham incutido no espírito” (RMFA, 2004, p. 43). Essas “normas de retidão” que lhe tinham “incutido no espírito” certamente se relacionam com uma moralidade católica que desvaloriza a vida terrena em razão do sofrimento que se faz necessário para alcançar a vida eterna. As descrições de imoralidades cometidas estão mais para pequenos prazeres terrenos descobertos por um menino que está deixando para trás a ingenuidade da infância.

⁴⁷ *Plastron* ou *plastrão*, em português, é um tipo de gravata, normalmente de seda ou cetim. Costuma levar uma pérola em seu laço e é amarrada em forma de lenço.

Violava as promessas feitas a Nossa Senhora; mentia desabridamente; faltava às aulas para tomar banho no rio e pescar na Barroca com companheiros vadios; furtava pratinhas de dois mil réis para comprar cigarros que fumava escondido; por fim, cometia outros pecados mais difíceis de confessar. (RMFA, 2004, p. 43)

Mas mesmo carregando a culpa de tantas transgressões, ele sofria ataques de uma “frivolidade delirante”, principalmente com relação a sua aparência: era extremamente vaidoso. Ninguém de sua família percebia o seu comportamento impróprio, “e os dias passavam sem que nenhum incidente me fizesse emergir do brejo de dissolução moral em que eu vivia mergulhado” (RMFA, 2004, p. 44). Depois desta passagem, o narrador descreve com ternura a avó e sua relação com ela. Ao saber de sua morte, sentiu uma “necessidade urgente de se esconder” (p. 44). Tendo em vista a dramaticidade desta reação, a narrativa leva o leitor a crer que, finalmente, um incidente faria o menino emergir do “brejo de dissolução moral” em que estava mergulhado. Mas não, a morte da avó, mesmo que lhe tenha despertado pesar e tristeza, logo foi também dominada pela sua frivolidade, pelo seu interesse pelos pequenos prazeres incitados pela vaidade. Contudo, acredito que a breve digressão que o neto faz sobre a morte da avó é a passagem de maior consideração que um morto recebeu em *Velórios*. Se não cometi nenhum engano na procura, está é a única vez que a palavra “saudades”, dirigida a um de seus mortos, aparece na obra.

Não era tanto a imagem de minha avó que me ocorria à memória, quanto a voz dela, de que eu sentia uma saudade funda e desesperada. Aquela voz, que exprimia para mim um ideal de mansidão e de ternura, eu procurava ouvi-la como antigamente, e era a ideia de nunca mais escutar-lhe os sons familiares que me apertava o coração mais do que tudo. (RMFA, 2004, p. 44-45)

Mas logo a tristeza do neto foi se dissolvendo na lembrança boa dos presentes que a avó costumava lhe mandar. Tais recordações o distraíram até emergir uma ideia dominadora que dissipou rapidamente o vago desalento que ainda lhe restava: ele teria de ficar de luto, vestir-se de preto e comportar-se de maneira sóbria. “Era minha suprema aspiração desde muito tempo. E a iminência de realizá-la me fez bater o coração de galope” (RMFA, 2004, p. 45). A frivolidade venceu seu sentimento de pesar pela morte de avó. O requinte negro do traje de luto venceu o significado do sentimento de luto. A vida mais uma vez se reafirma na

morte do outro. O menino foi tomado por um êxtase que o fez revirar a casa atrás de uma fita negra como a que vira nos trapezistas do circo. A dificuldade em encontrar algum acessório para sinalizar seu luto, mesmo entre os vestidos de sua mãe, parecia-lhe “um sintoma de imprevidência imperdoável” (p. 47). Quando finalmente encontrou e vestiu o laço negro, sentiu-se vivo e satisfeito, até o momento da reprovação por parte de sua mãe. Então se esqueceu da morte da avó, continuou em seu “brejo de dissolução moral”, concentrando-se na humilhação profunda que a recusa de sua mãe pelo seu acessório lhe provocou.

Pelos dois contos de Rodrigo apresentados neste capítulo, nota-se que tanto o neto quanto Joaquim são personagens muito ensimesmados. No entanto, neste ainda se percebe o medo com relação às transgressões que cometia: lembro que ele foi correndo pedir para dormir com a mãe depois de deitar-se sobre Zulmira e que virou a noite rezando com medo do fogo eterno. Mas o neto não, ele até sente certa culpa pelas suas atitudes tidas como imorais, mas não sente medo. As normas de retidão com que fora educado ainda reverberam em seus pensamentos, mas não têm forte influência sobre suas atitudes. Destas, ele prefere as mais frívolas e prazerosas. Em “Iniciação”, Joaquim não precisa se preocupar tanto com seus pecados porque pode deixar o perdão, a redenção em Cristo para mais tarde. Já o protagonista de “Quando minha avó morreu”, mesmo tendo noção de sua corrupção e sentindo-se infeliz com isso, rende-se facilmente à menor distração fútil, à primeira lebre negra que cruza o seu caminho e não pensa seriamente numa mudança: “Por isso mesmo nunca pude ter alegria verdadeira durante esse período. Vivia insatisfeito e inquieto comigo, oprimido pela consciência de minha indignidade” (RMFA, 2004, p. 43).

Esse comportamento contraditório do neto provavelmente é um simples reflexo da fase transgressora de uma pré-adolescência que a idade de onze anos pressupõe. Contudo, o que me interessa ressaltar na comparação entre o neto e Joaquim é justamente esta ausência de um medo em infringir as regras, também consequência da curta autonomia que se ganha no fim da infância, mas que, a meu ver, se destaca justamente por possuir pouquíssimos resquícios de uma moral religiosa que tanto ecoa em “Iniciação”. Em “Quando minha avó morreu”, temos um menino que violava as promessas feitas a Nossa Senhora, ao contrário de Joaquim, que virava a noite rezando com um fervor desconhecido provindo de seu medo do inferno, de seu temor a Deus. Joaquim, quando fica sabendo dos padecimentos de

Zulmira, pensa no fogo eterno, nos ensinamentos cristãos e trágicos do padre João Batista e em como esse sofrimento poderia também acometê-lo. Mas o neto, ao lamentar-se pela morte da avó tem um pensamento completamente diferente.

Lembrei-me do que tinham me contado sobre a dor que minha avó sentira quando meu pai morreu. Depois, ocorreu-me a impressão do isolamento em que ela devia ter vivido seus últimos anos, na fazenda velha de que não quis se mudar. Imaginei o horror de se morar sozinho naquele casarão sombrio, no meio de uma paisagem sinistra de que eu me lembrava bem. Senti um arrepio de medo à lembrança dos quartos escuros e mal-assombrados, pertos dos quais eu passava apavorado da última vez em que fora à fazenda. Com a mesma sensação de medo, recordei o pátio lajeado onde à noite uivavam cachorros magros; o cruzeiro coberto de limo; a senzala abandonada cheia de morcegos; o muro de pedra, escurecido pela umidade; a grade enferrujada do quarto em que meu pai tinha morrido. E eu, que nunca dantes considerara a hipótese de minha avó ser infeliz, acabei me compenetrando de que ninguém poderia ter sido tão desventurado. Isso me fazia soluçar convulsivamente. (RMFA, 2004, p. 45)

A imagem que o menino criou da vida que a avó levava nos últimos anos, principalmente depois da morte de seu pai, cessa qualquer possível lamentação que ele poderia esboçar. A vida solitária, numa fazenda antiga e malconservada, é descrita mais como uma morte em vida. Uma morte em vida que se mistura à imagem da morte do pai do menino, naquele mesmo casarão que considerava mal-assombrado⁴⁸, no meio de uma paisagem sinistra. Interessante também notar que a descrição dessa fazenda malconservada parece apontar para a decadência de uma oligarquia fazendeira que perdia seu lugar no Brasil em inícios do século XX, decorrência também do fim da escravidão, em 1888, representado na imagem da com uma “senzala abandonada cheia de morcegos”.

Também há na descrição a imagem do “cruzeiro coberto de limo”, mais um símbolo da decadência da antiga fazenda, mas tomo-a como um vestígio do texto que confirma a decadência, não só da fazenda, como também da religião católica. Aproveitando-me da ideia relativa ao Patrimônio Histórico e Artístico que o nome Rodrigo Melo Franco de Andrade invariavelmente levanta, apresento uma interpretação para essa imagem: ao consultar qualquer lista de bens inventariados por diversos órgãos estaduais associados à conservação do Patrimônio,

⁴⁸ A descrição da velha fazenda da avó é bastante parecida com descrição da casa mal-assombrada do conto “Assombramento”, de Afonso Arinos, que citamos no capítulo anterior.

principalmente nos estados de MG, RJ e SP, e ao IPHAN, na esfera nacional, percebe-se que muitos cruzeiros de antigas fazendas e vilas são tombados como bens patrimoniais de certo valor histórico: dos mais simples, feitos com apenas duas estacas de madeira, aos mais pomposos. Os cruzeiros são símbolos importantíssimos para o cristianismo e demarcavam a fé dos habitantes dessas regiões. Segundo Chaves (1932, p. 4), o aparecimento desse símbolo remonta aos primeiros séculos do cristianismo. Com ele, sítios e monumentos pagãos eram cristianizados, sendo a cruz o símbolo usado para levar a cabo o processo de cristianização. No contexto da arquitetura civil, o cruzeiro era utilizado para sagrar e proteger o local com a presença de Deus. Em geral, o cruzeiro representa não só o espírito popular da devoção religiosa, mas também “uma forma de oração, um convite à reflexão, como um catecismo de pedra que nos introduz nos permanentes mistérios que movem filósofos, artistas e poetas: o enigma da origem da vida, a morte e o mundo” (RUIZ, 1999, p. 24). O cruzeiro tem também ligação direta com os mortos, sendo o adorno fundamental das sepulturas de cemitérios cristãos. A cruz significa o triunfo eterno sobre a morte, sinal mais elementar e divulgado da piedade cristã. É o mais conhecido símbolo do cristianismo, o mais usado nos atos do culto e, “mesmo depois da morte, assinala a sepultura de todos aqueles que descansam em Cristo” (p. 18).

Mas o cruzeiro que foi erguido em *Velórios* já está coberto de limo: essa imagem do cruzeiro corrobora a perda da validade do discurso religioso na comparação entre os dois personagens infantis da obra. Se o neto de “Quando minha avó morreu” esboçava algum medo, era justamente desse lugar em que a avó vivia e em que seu pai morrera, talvez por ser um espaço que para ele representasse a morte. Seus sentimentos com relação a ela se confundem na descrição desse entorno, quebrando qualquer possibilidade de alegria que pudesse existir na vida da avó e qualquer validade para a tristeza que sua morte pudesse suscitar. Já Joaquim, se tinha medo da morte, era da ideia da morte que o Padre João Batista lhe ensinara, dos sofrimentos do fogo eterno que lhe aguardavam se ele não se comportasse.

Segundo Rodrigues (2006, p. 21), em nossa cultura, até os três ou quatro anos de idade, a criança não possui ideia do que significa a morte, ainda não sabe sobre sua própria finitude e a de todos que conhece, associando-a mais a conceitos negativos relativos à “separação” e “destruição”. A morte não é vista como um

aniquilamento definitivo, apenas uma impossibilidade afastada dos seus domínios de compreensão. Aos cinco anos de idade, a criança continua sem conceber o fato de não estar ou não ser mais vivo, já reconhecendo a terminalidade da morte, porém, ainda acreditando em sua reversibilidade. Dos seis aos sete anos de idade, a ideia da morte está mais associada ao medo de abandono que causaria a morte dos pais ou de entes queridos. Todavia, a criança ainda é incapaz de assumir a própria morte, noção que se concretizará a partir dos oito ou nove anos de idade. Nas faixas etárias seguintes, como no caso dos meninos dos contos, cada vez mais a criança absorve ideias e conceitos de sua cultura circundante, de acordo com os modelos e representações convencionais que os adultos têm da morte, juntamente com a influência religiosa e as experiências que ela possa vir a ter.

Contrapor Joaquim e o neto parece uma via de análise interessante para refletir sobre como os dois personagens infantis de *Velórios* lidam com a ideia da morte. De toda maneira, é impossível não associar o conto “Iniciação” a “Quando minha avó morreu”, pois ambos, além de serem os únicos da obra que gravitam em torno do universo infantil de atitudes com relação à morte, também deixam em evidência a personagem da avó. Em uma resenha sobre *Velórios*, Cândido Motta Filho (s/d, p. 1) toma o neto e Joaquim como um personagem só, fundindo as ações de cada conto em uma passagem de sua resenha crítica:

No conto “Quando minha avó morreu”, o cotidiano envolve também a morte. Assim se faz sentir quando da iniciação do curso de instrução religiosa na sacristia da matriz da Boa Viagem; e isso vai até o final do conto, enquanto o jardineiro regava o canteiro de terra vermelha, Joaquim, que escutava sempre a fala da avó, agora morta, escuta da rua o assobio que vem da rua e sai correndo, porque “tempo era de pião”. (MOTTA-FILHO, s/d, p. 03)

É clara a referência ao final de “Iniciação”, à cena cotidiana em que Joaquim está na varanda, ouvindo dissimuladamente a narrativa da avó sobre a morte de Zulmira. Cândido Motta toma a avó de “Iniciação” como a mesma que morre na fazenda longínqua e, deste modo, o neto e Joaquim como sendo um mesmo menino. No entanto, o que pode nos ser proveitoso nesta comparação entre os personagens, sendo eles ou não o mesmo Joaquim em momentos diferentes de sua

vida⁴⁹, é relativizar a influência da religião católica sobre as concepções com relação à morte presente no discurso de cada um deles.

No caso do neto, estas concepções têm mais a ver com sua experiência de vida, marcada pela morte prematura do pai e depois da avó, ambas relacionadas à lembrança daquela fazenda velha, no meio da paisagem sinistra, cuja senzala antiga é repleta de morcegos, onde uivam cachorros magros durante a noite, no pátio do casarão com quartos mal-assombrados e um cruzeiro cristão coberto de limo. Esta descrição da fazenda da avó lembra a imagem prototípica dos cemitérios das histórias de terror. Já as ideias de Joaquim com relação à morte baseiam-se numa “devoção acovardada”, “num fervor desconhecido, com medo do inferno” (RMFA, 2004, p. 85). O protagonista de “Iniciação”, não entende muito bem o que significa a morte e a percebe somente através de sua configuração e ética católica, mesmo que esta só lhe valha quando se sente tomado pelo medo do fogo eterno. Já o neto esboça uma espécie de desencantamento com relação a uma explicação para a morte, pois não lhe é mais necessário um discurso religioso para que ela se torne algo tangível. Quando muito, ele a transpõe para o ambiente da velha fazenda da avó e logo a esquece, enfeitiçado pela possibilidade de vestir-se de luto. Ademais, sabemos desde o primeiro parágrafo do conto que o neto era consciente de sua impotência em obedecer às normas de retidão que haviam lhe incutido no espírito: normas nitidamente pertencentes a uma moral católica.

Ainda dentro da relação entre os dois contos e a religião católica, há um depoimento entre os que integram *A lição de Rodrigo*⁵⁰ (1969) que me parece interessante para esta discussão. Ele foi escrito por Dom Marcos Barbosa⁵¹ (p. 143-147) que, além de exaltar o trabalho de Rodrigo no SPHAN, também menciona sua leitura de *Velórios*, demonstrando um carinho especial pelo conto “Quando minha avó morreu”. Em seu texto, Dom Marcos reconhece que também tinha uma queda frívola pelo luto quando criança, que passou grande parte da infância sem nenhuma morte em sua família, o que fez com que sentisse certa inveja dos amiguinhos que,

⁴⁹ Aqui é relevante frisar que o neto, que é o narrador de “Quando minha avó morreu”, não deixa claro qual o seu nome.

⁵⁰ Trata-se do volume que reúne depoimentos de amigos e admiradores de Rodrigo, preparado pelo DPHAN, em 1969, como homenagem ao seu aniversário de 71 anos que nunca veio a acontecer. Já me referi a essa informação no começo do primeiro capítulo.

⁵¹ Dom Marcos Barbosa (1915-1997) foi um monge beneditino, escritor, tradutor e membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a Cadeira de nº 15, eleito em 20 de março de 1980, na sucessão de Odylo Costa Filho. Amigo da família Melo Franco de Andrade, proferiu a missa de corpo presente no velório de Rodrigo, em 12 de maio de 1969.

eventualmente, tinham um defunto para homenagearem com o seu luto. Alguns anos mais tarde, quando já era um jovem adulto, o conto de Rodrigo lhe caíra em mãos numa publicação de jornal. Dom Marcos ficou surpreendido pela história e julgou-a magnífica, justamente porque ele mesmo tivera uma experiência parecida em sua infância.

Passado algum tempo, o bispo já havia se esquecido do conto, mas passara a conviver com Rodrigo, em função dos trabalhos de conservação do Patrimônio religioso realizados pelo SPHAN, sem necessariamente ligá-lo a “Quando minha avó morreu”. Mas assim que a ligação foi estabelecida, o bispo correu à biblioteca do mosteiro em que vivia já com uma desiludida esperança de encontrar algum exemplar de *Velórios*, pois sabia de antemão ser um livro bastante raro. No entanto, por milagre, a biblioteca contava com um exemplar da famigerada primeira edição que Rodrigo recolhera das livrarias em 1936. Segundo Dom Marcos, sua leitura da obra aumentou ainda mais a admiração que já sentia pelo doutor Rodrigo, uma vez que seus contos tratam a morte “com uma crueza mesclada de compaixão, como se hora estivesse do lado do morto, ora estivesse do lado dos vivos” (1969, p. 145). Apesar de pessoalmente discordar desta afirmação, pois creio que os narradores não tomam nenhum partido nos contos, deixando julgamentos em suspenso pela ironia, talvez isso se justifique pelo fato de que as sugestões que essa ironia levanta possam ter sido apreendidas com a parcialidade cristã que se espera da leitura de um bispo.

De qualquer maneira, o que mais me surpreendeu no depoimento de Dom Marcos Barbosa é o trecho que segue:

Mais uma vez a gente percebe nessa recusa instintiva dos homens em encarar a morte de frente, mesmo a dos outros, que o homem foi criado imortal, que a morte foi introduzida pelo pecado, e que só a tranquila fé na Ressurreição pode pacificar a nossa angústia, o pânico do não ser. (BARBOSA, 1969, p. 145)

Pois temos aqui um bispo que conseguiu perceber a presença de Deus e da criação imortal do homem na mesquinhez e no ensimesmamento que as personagens de Rodrigo demonstram diante da morte do outro. Sim, para a leitura de Dom Marcos Barbosa existe Deus nas gritarias de Dona Ismênia, no egoísmo de D. Amália e de Seu Aderne, na frivolidade do neto e na covardia de Joaquim. No fim das contas, a opinião do bispo é um pouco similar àquela de Pascal (2002, p. 17),

que toma a dualidade de atitudes do homem diante da vida e da morte como “um encantamento incompreensível e um adormecimento sobrenatural” nos quais reside a marca da força toda poderosa que os causa. No entanto, Dom Marcos Barbosa parece ter mais compaixão com relação àqueles que preferem correr atrás da lebre do que o grande físico francês, afinal, Blaise Pascal era genial, mas também era bastante moralista: “nada marca tanto uma disposição má de sentimentos como não desejar a verdade das promessas eternas” (2002, p. 19). E muito desse moralismo, de certa maneira, foi o que eu senti nas minhas primeiras leituras de *Velórios*: “é uma coisa horrível sentir continuamente escoar-se tudo o que se possui e a que a gente se possa ligar, sem ter vontade de procurar se não há alguma coisa de permanente” (PASCAL, 2002, p. 165).

Esse é o mesmo moralismo que nos ensina a “aprender a morrer” pensando constantemente na morte como Montaigne e que me fazia perceber os mortos dos contos como vítimas totais de suas personagens vivas. Os mortos de *Velórios* se pareciam com aqueles que Walter Benjamin descreve em seu famoso ensaio “O narrador” (1936), que também aborda a ausência da ideia da morte na consciência coletiva: para Benjamin (2012, p. 224), “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que deriva a sua autoridade”, pois no interior de um moribundo agonizante desfilam incontáveis imagens sobre a sua vida. Certamente, a vida vivida por cada um de nós é a principal substância das histórias que lemos e contamos. Mesmo na vida cotidiana, existem triviais acasos que podem dar origem às mais belas histórias. Mas o trivial que dá origem aos contos de *Velórios* é também o fenômeno da morte do outro, não somente a morte que sanciona o narrar.

A ideia da eternidade sempre teve na morte a sua fonte mais rica. Se essa ideia está se atrofiando, temos que concluir que o rosto da morte deve ter assumido outro aspecto. Essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu. (BENJAMIN, 2012, p. 223)

Como vimos, os narradores de *Velórios*, ao contrário do narrador ideal definido no ensaio de Walter Benjamin⁵², abstém-se de qualquer tom enfático com relação aos acontecimentos que descreve, porque o rosto das mortes que eles

⁵² O narrador definido pelo ensaio de Benjamin (2012, p.240) é do tipo que figura entre os mestres e sábios, que sabe dar conselhos, não só para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. O narrador ideal para Benjamin pode recorrer ao acervo de experiência da sua vida e da alheia. “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”.

narram realmente possuem outro aspecto, um aspecto coadjuvante. Cada narrador de *Velórios* não se considera sábio e nem possui qualquer preocupação com a ideia da morte ou da eternidade. Também, seus moribundos não contam nada sobre suas vidas, preferem nem ser percebidos. Por exemplo, o maior exemplo de morte digna da obra: Martiniano, que “morreu com dignidade” (RMFA, 2004, p. 29).

Sobreveio logo uma dispnéia aguda e já ninguém mais o supunha consciente quando a viúva do Major Barreto principiou a abaná-lo de perto e ele ainda disse com nitidez:

— Não se incomode, minha senhora.

Pouco depois, inclinando a cabeça para a esquerda, expirou quase desapercibido. Só o silêncio pesado que se fez lentamente no quarto, a ponto de nos oprimir, incutiu afinal em nosso espírito a certeza de que ele tinha morrido. (RMFA, 2004, p. 29)

A ironia do trecho está no fato de Martiniano ter morrido com tanta dignidade que mal se fez notar já morto e foi preciso o silêncio pesado e opressor de seu quarto para confirmar aos presentes que ele realmente havia expirado, pois nenhum deles teve a sensibilidade ou a coragem de distinguir a morte em seu rosto. Nisto consiste a sua dignidade. E ela é tamanha que suas últimas palavras foram uma recusa polida à dama que tentava ajudá-lo, oferecendo-se para abaná-lo. Mas talvez essa minha interpretação da dignidade com que Martiniano morreu provenha do meu moralismo, talvez o que o narrador sugira como a dignidade do personagem seja o fato de que este, nem em seus últimos minutos de vida, tenha agido como uma vítima por estar morrendo. Tais assimetrias de interpretação, que se encontram entre as lacunas do texto irônico de *Velórios* e a perspectiva de seu leitor, fazem com que este amplie seu horizonte de percepção sempre que novas referências interpretativas sejam capazes de adequar-se às lacunas do texto. Diante da instabilidade que é própria da atribuição de um valor definitivo aos não-ditos no texto, o leitor mais empenhado vai tateando suas lacunas, de modo a corrigir as interpretações primárias que se contradizem ou não se comportam favoravelmente com relação ao potencial que a obra de arte pode alcançar.

O texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação. A complexa estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação definitiva dessa situação por parte do leitor. As dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações. Sendo

corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referência para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir as suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que não se encontra dentro de seu horizonte. Tal experiência abarca tanto a objetivação o distanciamento daquilo em que ele está envolvido, quanto a evidência da experiência de si mesmo que não permitia o leitor envolver-se na vida pragmática. Neste processo se suspende a assimetria de texto e leitor. (ISER, 2003, p. 104)

Cabe-me dizer que “a literatura amplia o nosso universo, incita-nos a imaginar outras maneiras de concebê-lo e organizá-lo [...] ela permite que cada um responda melhor à sua vocação de ser humano” (TODOROV, 2010, p. 23-24). Assim, a partir das reflexões deste capítulo, pode-se concluir que existem diversas maneiras de encarar e tentar explicar o fenômeno da morte, mas para uma resposta objetiva, isenta de misticismo, resta como única escolha a resignação. Como aponta Kierkegaard (2003, p. 200) “a objetividade da morte é o fardo a ser carregado, e não a verdade subjetiva da autocompreensão do indivíduo, uma vez que a verdade é objetivamente incerta”. Creio que por conta disso, por conta desse fardo a ser carregado por nós que é a pura e simples “objetividade da morte” — o puro e simples fim, que do ponto de vista pessoal nos parece tão angustiante, o “sentimento trágico da vida” (UNAMUNO, 2013, p. 32) — que Rodrigo, em seu livro de gente que morreu, optou por dar ênfase à vida, à vida que se agita ao redor da morte. Afinal, tudo o que se atribui ao mistério da morte é reflexo direto do valor dado à vida que a circunda. Morte e vida não se excluem: uma alimenta-se da outra, seguindo a fórmula de Heráclito “viver de morte, morrer de vida”.

Mas ainda assim, é da vida de um homem que “algumas vezes [...] conseguimos tirar um certo número de ideias aproveitáveis”, enquanto o que envolve um sentido para a sua morte, parece sempre deixar “um ensinamento de utilidade duvidosa” (RMFA, 1986, p. 223). Por isso, sobre as mortes de *Velórios* há apenas sugestões: “em geral, porém, a arte deste contista, feita, sobretudo de sugestões, não precisa de enredos dramáticos e espetaculosos” (HOLANDA, 1948, p. 7). Através dessas sugestões, *Velórios* não conclui nada, os contos terminam reticentes numa cena fixada pela suspensão da ironia, criando uma atmosfera melancólica. Seus personagens vivos, os que sobrevivem aos seus personagens mortos, representam um tipo de “espectador despreocupado” que, ao cabo, “terá tido razão

sobre o moralista tão certo que, entre todos os fenômenos, a morte é o lugar comum por excelência” (RMFA, 1986, p. 223).

Portanto, os contos deixam alguns significados que possam ser atribuídos à morte abertos à interpretação — não necessariamente livre, mas bastante ampla — de cada leitor, pois sua ironia fabula sem moralizar. Nas narrativas de *Velórios* podemos ler que o homem foi criado imortal ou que é mesmo um tremendo imoral. Ademais, não fica claro se os personagens acreditam numa justiça divina e na criação do universo como obra de um todo-poderoso, ainda que regularmente invoquem o nome de Deus, a maior parte das vezes em vão. Os contos parecem pôr em questão o valor vida toda vez que ironizam os ridículos da morte.

Assim, incorporando à narrativa a relação entre vida e morte de homens comuns, tudo parece um grande emaranhando de vidas sem finalidade, que se alimentam de mortes que até há pouco também eram vidas às quais não se era possível atribuir finalidade. Como então atribuir algum valor à morte? Mais uma vez parafraseando uma citação de Rodrigo (1986, p. 221), os heróis de *Velórios* não têm finalidade, são como os homens, os homens comuns, que não são heróis...

Por fim, o que podemos afirmar é que os heróis sem finalidade, os homens comuns de *Velórios* demonstram uma necessidade constante de reafirmarem o valor da própria vida — talvez, justamente, pela incapacidade de atribuir-lhe alguma finalidade. Viver a morte de outro homem deveria ser um predicativo para refletir sobre a finitude da própria vida e, quem sabe, até mesmo sobre sua finalidade, por mais abstrato que esse pensamento possa ser. Mas o que se vê em *Velórios* é apenas um ensimesmamento, que não passa de uma recusa natural e quase involuntária em defrontar-se com a ideia da morte. E nisso pode existir um resquício da criação imortal do ser humano ou apenas a incongruência que é ser humano.

Mas reafirmar a vida, ainda que não se encontre objetivamente a sua finalidade, não é a função primeira dos ritos fúnebres? Não são estes os momentos dedicados à reunião de um determinado grupo social para que seus indivíduos possam juntos reestabilizar o significado da vida e daquele grupo que, a partir dali, segue com a ausência do indivíduo que morreu? Para uma perspectiva antropológica do começo do século XX, como a de Robert Hertz⁵³ (2003, p. 70), “quando um

⁵³ Robert Hertz (1881-1915) foi um antropólogo francês, parceiro de Émile Durkheim e Marcel Mauss, morto durante a Primeira Guerra Mundial.

homem morre, a sociedade perde muito mais do que um dos seus, ela é atingida no princípio de sua própria existência, na fé que tem em si mesma⁵⁴.

Na verdade, a sociedade tenta passar para os indivíduos que a compõem a sua característica de perenidade: porque ela se sente imortal e assim se deseja, não pode acreditar que seus membros, aqueles que a encarnam e que com ela se identificam, estejam todos destinados a morrer⁵⁵. (HERTZ, 2003, p. 70)

Para isso, é estabelecida uma série de ritos fúnebres dedicados ao morto, garantindo a sua passagem. Em geral, esses ritos são realizados em benefício do morto e os vivos se beneficiam deles apenas incidentalmente. “A morte, como fenômeno social, consiste em um processo dúbio e doloroso de desintegração e síntese mentais. Apenas quando esse processo é completado que a sociedade, com sua paz reestabelecida, pode triunfar sobre a morte⁵⁶” (HERTZ, 2003, p. 79).

Para uma perspectiva contemporânea, a função dos ritos fúnebres é a de estabilizar o significado deste ser incômodo que se torna o ente morto:

Mas examinemos mais de perto o sentido e a função das cerimônias fúnebres. Estamos aqui diante de um sistema de crenças que se encontra sem grandes variações em culturas diversas e distantes, e que podemos, portanto, tratar como um complexo bastante unitário. Segundo estas crenças, o primeiro efeito da morte é o de transformar o morto em um fantasma [...], ou seja, em um ser vago e ameaçador que permanece no mundo dos vivos e retorna aos lugares frequentados pelo defunto. O objetivo dos ritos fúnebres — e sobre isto todos os estudiosos estão de acordo — é o de assegurar a transformação deste ser incômodo e incerto em um antepassado amigo e potente, que vive em um mundo separado e com o qual são mantidas relações ritualmente definidas. (AGAMBEN, 2012, p. 99)

A morte transforma o indivíduo em um “ser incômodo e incerto” e os ritos fúnebres servem para estabilizar a relação entre vivos e mortos, para que estes deixem de ser algo incômodo e incerto, tornando-se algo familiar. Mas para isso é preciso assumir que existe um “mundo separado” que acomode os mortos. Os ritos

⁵⁴ “Ainsi, quand un homme meurt, la société ne perd pas seulement une unité; elle est atteinte dans le principe même de sa vie, dans sa foi en elle-même”. (HERTZ, 2003, p. 70)

⁵⁵ “En effet la société communique aux individus qui la composent son propre caractère de pérennité: parce qu'elle se sent et se veut immortelle, elle ne peut croire normalement que ses membres, surtout ceux en qui elle s'incarne, avec qui elle s'identifie, soient destinés à mourir”. (HERTZ, 2003, p. 70)

⁵⁶ “En dernière analyse, la mort comme phénomène social consiste dans un double et pénible travail de désagrégation et de synthèse mentales; c'est seulement quand ce travail est achevé que la société, rentrée dans sa paix, peut triompher de la mort”. (HERTZ, 2003, p. 79)

fúnebres têm como objeto “a transformação de significantes instáveis em significantes estáveis” (AGAMBEN, 2012, p. 101). Mas em *Velórios* não há um indicativo de que as personagens creem em um mundo separado para acomodar seus mortos e, menos ainda, de que sintam a necessidade de torná-los significantes estáveis, familiares a eles. Como resultado, resta apenas o morto como um ser incômodo e incerto e, por isso, negligenciado, algo a ser evitado, que desaparece diante da menor distração, diante do primeiro significante estável como vestir-se de luto, brincar de pião, a tempestade que se arma no céu ou a loira bonita rezando à beira do caixão.

3. A IRONIA E OS SOBREVIVENTES

3.1. A desautorização das grandes formas gerais da vida

Através da ironia, *Velórios* apresenta a problemática da morte sem tomá-la diretamente como um problema, numa postura que despreza o seu mistério. Por isso, perceber o fenômeno da morte como uma forma de “autocompreensão subjetiva”, um “aprender a morrer” como o de Montaigne, não parece em questão para seus personagens vivos. “Os mortos vão-se embora e os vivos ficam, sem saber por que ficam” (MOTTA-FILHO, s/d, p. 03): os vivos parecem não ter quaisquer entendimentos sobre suas próprias vidas, que se dirá sobre a vida ou a morte do outro.

“O lamento pelos mortos objetiva sua reanimação, essa é a sua paixão. O lamento deve durar até que tenha êxito. Ele porém se interrompe cedo demais: paixão insuficiente” (CANETTI, 2011, p. 45, *grifo do autor*). Já mostrei que, em “Iniciação”, a Paixão de Cristo é lamentada por uma “devoção acovardada” de criança. Já a paixão dos mortos ordinários de *Velórios* é ainda mais superficial. Rodrigo concentra a sua ação nos vivos e toma a morte como o “lugar comum por excelência”, e creio ser esta a saída que escolheu para fugir de um confronto com a “ideia do não ser, sempre dificilmente assimilável” (RMFA, 1986, p. 223), dentro de uma obra que, ironicamente, tem seus alicerces fincados numa pilha de mortos. Portanto, para os personagens vivos sobra apenas o cotidiano morno e banal, a caçada da lebre, animada pela eventualidade da morte do outro.

Já citei mais de uma vez que Rodrigo, especialmente a partir da segunda metade da década de 1920, passou a utilizar uma voz autoirônica em críticas direcionadas dentro de seus artigos vinculados na imprensa. Depois assumir uma posição marcadamente sarcástica em seus primeiros anos de modernismo, nosso autor passou a utilizar a autoironia que, depois de criticar, tenta projetar-se numa posição inferior à do objeto criticado. Isso ocorria talvez por receio de arranjar para si algum conflito ou simplesmente porque, num tempo de acalorados embates modernistas que desfaziam amizades, casamentos e periódicos, fosse mais inteligente mesmo unir-se à turma do “deixa-disso⁵⁷”. Segundo o seu colega de jornalismo, Múcio Leão:

⁵⁷ Do levantamento biográfico feito sobre Rodrigo, creio que em apenas dois momentos de sua trajetória ele se meteu em situações públicas de conflito: a primeira, quando ainda era um jovem

Ninguém terá, como ele, o medo ao ridículo, o horror ao pequeno comentário, o ódio à miúda malícia do grupo. Irônico ele próprio como um demônio, detesta a hipótese de que os outros venham a ser irônicos para com as coisas que lhe dizem respeito. (LEÃO, 1937, p. 6)

Juntemos a isso a aversão de Rodrigo ao rótulo de ficcionista e seu ódio declarado ao — como Pedro Nava chamava — “personalismo”, à “semostração”:

D. Rodrigo. Ele está ali na minha frente e continuamos a velha conversa que sempre tivemos. Ele retilíneo e severo não fazendo nenhuma concessão à semostração, ao personalismo, ao maisamim, a toda espécie de paraísmo. Sua intransigência nesse terreno era quase uma escolha da omissão, quase uma proibição a qualquer candidatura, à própria assinatura identificando autoria de estátua, de quadro, livro, postulação científica. Eu concordava com cinquenta por cento do que ele pregava, mas dizia que anuência total seria adesão a um niilismo intelectual de que eu seria incapaz já que não era santo. (NAVA, 2003, p. 44)

Sujeito “retilíneo e severo”, “irônico como um demônio”, Rodrigo parecia detestar o holofote e, quando assume a faceta de narrador literário, segue essa mesma lógica intransigente a toda espécie de “maisamim”. Prefere abster-se de emitir críticas ou julgamentos, ausentando-se de suas personagens. “O autor [de

jornalista de vinte e poucos anos e levava o título irrefutável de representante no Rio de Janeiro da publicação inicial da revista *Klaxon*. Além de angariar assinaturas e conseguir colaborações, Rodrigo também se incumbiu, apaixonadamente, de divulgar a revista e suas ideias para converter a mentalidade passadista de seus contemporâneos cariocas. Junto disso, tinha o costume de defender ferozmente a *Klaxon* daqueles que menosprezassem sua mensagem. Nosso autor chegou a agredir por escrito o escritor Coelho Neto que ridicularizara a revista paulistana em sua coluna fixa no *Correio da Manhã*. Para Rodrigo, a crítica do “príncipe dos prosadores” só confirmava que havia chegado a hora de uma “descoelhonetização” da inteligência brasileira. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1969, p. 103), “Não se sentia só, evidentemente, o moço atirador. Estimulava-o, acima de tudo, a aprovação, quando a recebia, dos *Klaxistas* os quais não eram menos beligerantes”. O segundo conflito público ocorreu em 1961, já no cargo de diretor do SPHAN há quase 25 anos. Rodrigo bateu de frente com o então presidente da República, Jânio Quadros, que havia tomado a decisão de cancelar o tombamento da Santa Casa de Campos e a interdição à construção do Colégio Lins de Vasconcelos, prédio de três andares na vizinhança do convento de Santo Antonio, em João Pessoa. Jânio Quadros, que era bastante insensível, assim como os outros presidentes anteriores, ao trabalho do SPHAN, apenas desconsiderou as argumentações de Rodrigo contra o seu cancelamento escrevendo na capa do processo, em lápis vermelho: “Cumpra minha ordem em 15 dias”. Rodrigo, ao receber a intimação — como conta sua secretária Judite Martins, a primeira funcionária admitida no SPHAN que o acompanhou durante toda a carreira —, “pegou na pena e escreveu uma carta, em termos, dizendo que não era criado dele, que não tinha ordem nenhuma a cumprir e que punha o cargo à disposição” (MARINHO, 1986, p. 25). Rodrigo não conseguiu evitar a decisão do presidente, mas permaneceu no cargo até 1967 e conseguiu certa repercussão dentro da imprensa com o ocorrido, o que contribuiu para a sua imagem de defensor valoroso e empenhado do Patrimônio nacional entre a mídia e o clero.

Velórios] não intervém e muito menos dirige as suas personagens: deixa-as viver segundo a lógica de cada uma, dentro das peculiaridades pessoais, conforme o próprio feitio” (SOUSA, 1936, p. 03).

O termo “ironia” indica uma técnica de aparentar-se menos do que se é, que, em literatura, torna-se mais comumente uma técnica de dizer o mínimo possível e significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, um padrão de palavras que se distancia da declaração direta ou de seu próprio sentido óbvio. (FRYE, 2014, p. 154)

Rodrigo foi um exímio escritor de ficção irônico que adorava censurar a si mesmo e fingir que não sabia nada, até mesmo que era irônico. Além do mais, era um irônico sofisticado, já que sequer chamava atenção para o fato de ser irônico. Assim, o narrador de *Velórios* apenas tece a afirmação, deixa-a ali com suas lacunas de significação, sendo tarefa do leitor preenchê-las com o tom irônico. Segundo Northrop Frye (2014, p. 155), a ironia tem a sua origem no estilo mimético baixo e, por isso, “toma a vida exatamente como a encontra”, característica esta que é muitas vezes citada pela crítica literária que já tratou de *Velórios*.

Por exemplo, para Sérgio Buarque de Holanda (1948, p. 7), a arte literária de Rodrigo repousa no contraste entre a sordidez e a mediocridade, presente nas fatias de vida representadas em cada conto e nos admiráveis efeitos que delas consegue tirar, sem qualquer esforço de análise meticulosa, apenas com a exposição pura e simples do material, tomando a vida exatamente como a encontra. Desta maneira, “a presença do autor é quase nula”, porque as situações apresentadas “têm seu próprio cunho, seu próprio ritmo e sua forma própria, que não vem de fora, imposta por algum capricho mecânico”. E assim que é fechado o parêntese conciso que se abre na vida das personagens pela morte do outro, o cotidiano parece voltar ao seu andamento normal.

Como observou Mário de Andrade (2004, p. 128), em carta pessoal para Rodrigo datada de outubro de 1936, na prosa de *Velórios* é constantemente percebida uma espécie de desautorização sistemática das grandes formas gerais da vida, com a exposição sem deturpação dos fatos, derivada de uma capacidade de observação extremamente lúcida da realidade. Para Mário, Rodrigo “se pegou à morte, ao defunto. E tanto a morte como o defunto saíram completamente desautorizados” (p. 129), sugerindo que nosso autor não contempla “a vida como uma realidade, mas como uma fotografia dessa realidade” (p. 128). Rodrigo, ao

construir seus contos através de uma fotografia da realidade, deixa pelo texto muitas lacunas, cujo sentido pode ser preenchido pelo leitor. Estas lacunas são resultado do modo como opera sua ironia sofisticada, resultando em uma postura imparcial que expõe os fatos, mas não tece julgamentos explícitos sobre eles, apenas deixa-os em suspenso, muitas vezes imprimindo a eles uma substância de ridículo, uma atmosfera melancólica ou um sorriso frouxo que surpreende o leitor com certa amargura. A prosa de Rodrigo delinea os contornos da fotografia, mas é o leitor quem os preenche, de preferência, sem muitos “coloridos vivos”.

Segundo Pedro Dantas, (1974, p. XVII), o característico de Rodrigo é o tom abafado, sempre “infenso aos coloridos vivos, ao pirotécnico, ao espetaculoso, que apreciou muita vez em outros, sem os adotar para si mesmo. O escritor não deixa a sua meia-voz, mesmo quando personagens gritam”. Assim, pode contar tantas mortes e tantas vidas de uma forma quase ausente, sem nenhuma ênfase narrativa: “O escritor não se exhibe em demonstrações de virtuosidade, como tanto, e dos melhores, às vezes fazem, mas vai direto aos fatos e, se tem alguma preocupação visível é a de enunciar com propriedade o que conta” (1974, p. XVIII). Os narradores de *Velórios*, mesmo quando fazem parte da ação, preferem não se aproximar das mortes que contam, tampouco do leitor. Sentem-se confortáveis na distância que imputam no texto através dos não-ditos de sua ironia.

Logo, a forma como as lacunas dos oito contos de Rodrigo será preenchida cabe à perspicácia do leitor de *Velórios*, que pode ser eu, você ou um bispo católico. Segundo Wolfgang Iser (2003, p. 103), são justamente essas lacunas por ele chamadas de *no-thing*, que impulsionam a relação entre texto e leitor. Elas correspondem “à assimetria básica entre texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns”. Os vazios constitutivos de cada texto são superados quando preenchidos por projeções do leitor.

O não-dito das cenas aparentemente triviais e os lugares vazios dos diálogos incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro do acontecimento e estimulado a imaginar o não-dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge de um fundo que o faz parecer [...] mais importante do que se supunha. (ISER, 2003, p. 106)

Já vimos um exemplo extremo deste processo em “Iniciação”, em que a referência fugaz do narrador ao conto “Menino da mata e seu cão Piloto” pode indicar uma importância para a compreensão de seu desfecho bem maior do que o leitor poderia imaginar. Nos contos, existem vários exemplos como este: intertextualidades que podem ser compreendidas na falta de ênfase narrativa e na meia-voz irônica que cria um tom sereno, malicioso e imparcial. Para demonstrar esses atributos de imparcialidade e malícia dentro da ironia presente em *Velórios*, que possui o potencial de sistematicamente desautorizar a morte, o defunto, a religião, a fé e o que mais se encaixe no grupo das “grandes formas gerais da vida”, tomo uma passagem do conto “O enterro de Seu Ernesto”. A citação que segue sugere que o próprio tinha uma crença no espiritismo e tratava de suas dores e males ininterruptos com aquelas agulhas abençoadas pelos espíritos, tão populares entre os brasileiros ainda hoje. Transcrevo o trecho:

Seu Ernesto principiou a sofrer aquelas dores tremendas que procurava aliviar com agulhas preparadas segundo receitas do espiritismo. D. Amália deu para emagrecer e tossir.

Câncer no piloro *versus* tuberculose pulmonar.

(RMFA, 2004, p. 66-67)

A crença de Seu Ernesto de que as agulhas espíritas tratariam as suas dores resultou no diagnóstico de um câncer, informado de maneira brusca e irônica, arrancando do leitor aquele sorrisinho frouxo com que volta e meia *Velórios* nos surpreende. Nesse pequeno trecho é sugerido que Seu Ernesto tinha uma crença espírita, mas o conto também nos informa que ele era irmão da Venerável Ordem Terceira da Penitência, em cujo hospital recebeu os últimos cuidados antes de morrer e cujos funcionários, durante a narrativa, ocupavam-se dos preparativos para o seu enterro. Se o defunto possuía essa credencial era por providência de seu pai, um “português prático e apatacado, que fizera de todos os filhos irmãos da Ordem [...]” (RMFA, 2004, p. 67). Uma vez associado a ela, desfrutava de remédios, médico, tratamento e internação hospitalar gratuitos, além de um serviço funerário também patrocinado pelos clérigos. Pois é, mas mesmo com esse plano de saúde pra cristão nenhum pôr defeito, Seu Ernesto preferia se tratar com as agulhas abençoadas pelos passes espíritas. Era associado à Ordem mais por uma questão

prática de seu pai e pelos benefícios que isso lhe trazia, ainda que, mesmo com tantas dores, preferisse as agulhas com energias mediúnicas.

Nessa passagem do conto, é possível perceber a ironia infame que o narrador utiliza para sugerir, no mínimo, as seguintes ideias: a) a ineficiência das agulhas do espiritismo para o tratamento da doença; b) a contradição religiosa de Seu Ernesto, que as tomava mesmo sendo irmão de uma Ordem da religião católica; c) certo descaramento por parte de Seu Ernesto, que era irmão da Ordem mais por conta de seus benefícios médicos do que da religião. Mais adiante na narrativa, a relação entre essas ideias e a afiliação de Seu Ernesto à Ordem é reforçada no comentário malicioso (do nosso já conhecido) Seu Guimarães, um dos convidados do evento fúnebre, durante o trajeto de carro (pertencente à Ordem) até o cemitério:

Seu Guimarães, ao lado do chofer, iniciou uma conversa sobre as regalias que desfrutavam os irmãos da Ordem da Penitência: remédios, médico, hospital, tudo de graça e à vontade enquanto durasse a vida e, depois da morte, ainda o enterro e a sepultura de graça. (RMFA, 2004, p. 72-73)

O narrador, transferindo essa fala bastante debochada para a boca curta de Seu Guimarães, ausenta-se ainda mais de quaisquer julgamentos com relação às regalias médicas que Seu Ernesto possuía sendo membro da Ordem. Da mesma maneira, sem recorrer à fala de outro personagem, temos também a ironia com que descreve a doença que matou Seu Ernesto, na penúltima citação apresentada: o narrador parte da informação sobre o tratamento pelas agulhas espíritas até chegar à irônica contraposição “Câncer no piloro *versus* tuberculose pulmonar”, sugerindo, através das enormes lacunas presentes na passagem, as ideias que o leitor pode deduzir com relação à conduta religiosa e até mesmo prática do defunto (afinal quem fica tomando água espírita quando sofre terríveis dores e tem médicos e remédios de graça ao seu dispor?), não se comprometendo com qualquer julgamento moral. Por fim, o narrador arrebatava o leitor com aquele recorrente sorrisinho frouxo inserindo numa frase que destaca o termo *versus* entre os dois diagnósticos de doenças, oposição que muito bem define a relação matrimonial entre Seu Ernesto e D. Amália.

Além dessa interpretação, também é possível assimilar que: d) o fato de Seu Ernesto tomar as agulhas espíritas talvez não abalasse a sua crença no catolicismo, pois uma característica moderna com relação à manifestação religiosa é

a de que cada indivíduo crie para si uma forma de religião, uma crença que consista naquilo que a sua ética pessoal considera ser o “bem”. Quantos brasileiros há por aí que se consideram católicos no questionário do IBGE e tomam mais agulhas espíritas do que comungam?

As religiões perderam seu papel diretor na consciência moderna. Não o perderam por causa de seus dogmas misteriosos minados pela razão, ou por suas práticas incompreensíveis, chocantes como a magia. Nem a “mistificação dos padres”, nem a ineficácia moral dos ritos que o Século das Luzes denunciava abalaram suficientemente a religiosidade nas almas. Por uma via que alguns chamam de misteriosa, mas que obedece, senão à lógica, ao menos a uma necessidade psicológica, as almas piedosas retornam às religiões constituídas historicamente. Quando criam para si uma religião individual, vivem de destroços de igrejas naufragadas, semelhantes a Robson, que só conquista a independência sobre sua ilha, graças aos barris de pólvora e aos fuzis que trouxe de sua nau perdida. (LÉVINAS, 1997, p. 42)

Por fim, também pode-se admitir possível que: e) numa passagem tão enxuta do texto, o leitor mais desatento não perceba nenhuma dessas contradições que ela contém, especialmente numa primeira leitura. Contudo, invariavelmente, o mesmo sorrisinho frouxo o arrebatará ao final, e talvez seja isso o mais importante para a prosa maliciosa de *Velórios*.

Agora passo para o caso de “D. Guiomar”, que dá nome ao primeiro conto do livro. Esta senhora, depois de uma vida cheia de tragédias (marido despótico e infiel, humilhação social pelas infidelidades demonstradas publicamente, privação da própria liberdade em razão do casamento, morte em sequência de duas jovens filhas, falência da família), esperava que seus últimos anos fossem felizes e tranquilos, pois, mesmo vivendo uma decadência social e econômica depois da morte do marido, a sua viuvez finalmente a tornara livre. Contudo, seus dois filhos homens, José e Geraldo, que viviam com ela numa “casa de parede-meia” (RMFA, 2004, p. 16), trouxeram mais uma vez a tragédia para a sua vida, em razão de uma rivalidade violenta que tinha como pivô a namorada vulgar do caçula José. D. Guiomar não se cansava de lamentar e questionar seus santos o porquê de um fim daqueles, depois de uma vida inteira de resignação diante de seus já enumerados sofrimentos: “— Minha mãe do céu: que é que eu fiz pra merecer este fim de vida?” (RMFA, 2004, p. 27). Não vou adiantar a morte de D. Guiomar aqui, pois a analisarei minuciosamente em algumas seções, mas a sua trajetória repleta de sofrimento e

resignação, ainda que dispusesse de “um temperamento impróprio para tragédias” (RMFA, 2004, p. 27), sugere que não há Providência Divina ou deuses atuando em *Velórios*.

Portanto, ter fé não vale de nada, como no caso do digníssimo morto do conto “Martiniano e a campesina”. No ano de 1907, o jovem Martiniano mandou uma bela carta para seu grande amigo, Coronel Timóteo, informando-o sobre seus planos de casamento com uma campesina. Para ele, a jovem escolhida certamente era o amor de sua vida. Com seu tom caracteristicamente prolixo, anunciava seu matrimônio com uma “bela, virtuosa, esmeraldissimamente educada, inteligente e digníssima campesina desta cidade [Três Corações – RJ], a Exma. Srta. D. Ismênia Santos, que me é igual sob todos os respeitos e amo ardentemente” (RMFA, 2004, p. 39). Martiniano descreve ao amigo como procedeu com relação ao pedido de casamento, como foi o aceite da família, detalhando as datas e a sequência dos acontecimentos pormenorizadamente. No fim da carta, ressalta a honradez daquele sentimento do casal e que por isso tinha uma profunda fé de que a união seria abençoada por Deus: “É um casamento de inclinação e tenho fé que Deus há de abençoá-lo. Como sempre, procedi com honra e consultei meu coração. Não temos fortuna, mas Deus há de permitir que nada nos falte” (RMFA, 2004, p. 40).

Mesmo tendo Martiniano tamanha fé no amor de Dona Ismênia e em seu casamento, não tardou muito para ela revelar-se uma mulher desprezível que fazia de tudo para atormentá-lo. Martiniano passou o resto da vida num inferno conjugal, pois a esposa sempre o tomava como bode expiatório para tudo de ruim que lhe vinha aleatoriamente à mente. Uma verdadeira jararaca. Durante o seu velório, a viúva constrangeu todos os convidados com seu show ridículo de gritarias e despautérios, que consistiam em transformar o marido recém-falecido em um mártir do sistema militar ou algo que o valha (ninguém foi capaz de prestar atenção o suficiente a ponto de encontrar um sentido no discurso escandaloso, tamanho o constrangimento que a sua gritaria causou). Quando o coche funerário deixou a casa, levando o caixão ao cemitério, Dona Ismênia ainda se pôs a gritar, no meio da rua, que a Providência Divina haveria de vingar o pobre defunto. E esse mesmo defunto que seguia rumo a sua morada eterna era quem, em vida, tivera muita fé que Deus abençoaria sua patética vida conjugal. No fim, parece que a única benção que recebeu neste aspecto foi a morte, pois como diria o seu melhor amigo, o Coronel Timóteo: “— Coitado, foi descansar dessa jararaca” (RMFA, 2004, p. 32).

O enredo de “Martiniano e a campesina” possui algumas alusões à história de vida do santo católico São Martiniano, o jovem eremita⁵⁸. Esse santo é tido como um exemplo de castidade dentro da mitologia católica. Mas ao contrário de São Martiniano, que tentava de todas as maneiras manter-se longe das mulheres, a castidade do jovem Martiniano se dava por razões diferentes: “Tinha grande vocação conjugal, mas as moças, mesmo as daquele tempo, achavam a sua polidez e a sua circunspeção aborrecidas” (RMFA, 2004, p. 33). Como aconteceu com o santo eremita, Martiniano foi alvo de uma aposta maldosa feita por seus colegas de exército. Sabendo eles que Martiniano nutria uma paixão platônica pela filha do General Saturnino, passaram a redigir bilhetes em nome da moçoila para o ingênuo apaixonado.

Chegou a cair no ridículo de tanto louvar as prendas da criatura amada. No cassino, os oficiais do regimento zombavam dele para encher o tempo. Escreviam-lhe bilhetes ardentes atribuídos à moça e acabaram por lhe marcar um encontro no portão da casa do General, altas horas da noite. Lá se postaram à sua espera e quando ele se aproximava, transido de emoção, o Tenente Altino caiu-lhe nos braços, de *peígnoir* cor-de-rosa:

— Meu benzinho, como você custou a vir! (RMFA, 2004, p. 33)

Se São Martiniano nunca cedeu às tentações da carne a ponto de fugir a nado delas, a “vocação conjugal” que Martiniano possuía acabou o levando a cair nessa humilhação premeditada por seus colegas e ao casamento com Dona Ismênia, que ele percebia como a mais perfeita das moças quando conheceu.

⁵⁸ Segundo um catálogo de práticas dominicais redigido pelo Frei Francisco Miguel de Echeverz (1735, p. 204), São Martiniano nasceu no século IV e era natural da Palestina. Ingressou numa comunidade de eremitas aos dezoito anos, quando iniciou sua vida santa. Passou a ser procurado por gente de todo o país em busca de conselhos, orientação espiritual, cura de doenças e até expulsão de maus espíritos. Sua fama acabou atraindo uma cortesã rica e um tanto libertina da região. Interessada no eremita, apostou com seus amigos que conseguiria seduzi-lo e desviá-lo de sua conduta santa. Assim, se vestiu em farrapos e bateu na porta da cela em que vivia São Martiniano. Quando este a viu, sentiu-se apiedado. A mulher estava molhada de neve e chorando. O eremita a recebeu, acendeu um fogaréu para ela se esquentar, ofereceu-lhe pão e rezou. Então, retirou-se da cela, pois se sentia tentado. Depois da meia-noite, São Martiniano falhou em conter a tentação: voltou à cela da mulher e a encontrou não mais em farrapos, mas em trajes sensuais. Ela passou a lhe fazer diversas promessas de matrimônio e riquezas. Porém, a fé de São Martiniano foi maior. Invocando orações e a bondade de Deus, venceu seu desejo e também converteu a jovem à vida santa. Para evitar tentações como essa o eremita resolveu ir morar em outro mosteiro. Mudou para uma ilha onde também foi seduzido de maneira parecida por outra mulher e deixou o lugar a nado, para não cair em tentação. Durante o trajeto no meio do oceano, pediu ajuda a Deus, que lhe enviou dois golfinhos para o ajudarem a chegar à terra firme. Depois desse episódio, Martiniano virou um andarilho sem morada fixa, evitando assim que outras tentações batessem em sua porta. Viveu desta maneira até os vinte cinco anos.

Essa farsa amargurou um longo período da vida de Martiniano. Só muito mais tarde, no tempo em que já era major fiscal do regimento de cavalaria em Três Corações, foi que manifestou novamente veleidades de casamento, quando principiou a se interessar pela própria Dona Ismênia. Conheceu-a num baile realizado na Câmara Municipal e logo se sentiu possuído de um lirismo desmedido. Ficou meses em êxtase diante dos encantos físicos e morais que lhe descobria e, afinal, desposou-a perdidamente enlevado no seu amor. Referindo esse episódio, o Coronel entrara em explicações demoradas sobre a ingenuidade fundamental de Martiniano e a ideia que ele fazia de Dona Ismênia ao se casar: a ideia de uma criatura angélica, cheia de doçura inefável e de poesia silvestre. (RMFA, 2004, p. 34)

Certamente a ingenuidade com relação ao amor que possuía Martiniano foi o motivo da infelicidade que viveu em seu casamento e que não lhe dava descanso nem depois de sua morte. Assim, em *Velórios*, os mortos parecem traídos pelo fato de terem tido fé em suas vidas. D. Guiomar é traída pela crença de que seria feliz com sua liberdade ou de que realmente possuía uma liberdade, Martiniano foi traído pela crença de que seria feliz no amor. Em geral, sentimentos de disposição otimista sugerem uma triste contradição na vida das personagens mortas. Lembro também que o altruísmo de Seu Ernesto não o poupou de morrer sozinho num leito de hospital. Em detalhes irônicos, pode-se perceber que esses sentimentos — que dão otimismo e força à vida — são tratados com uma ironia ácida e sugestiva, com uma tendência à penumbra, que torna as mortes de *Velórios* tão melancólicas quanto as vidas que seus defuntos possuíam.

Para Newton Sampaio (1979, p. 299), em artigo datado de 1936⁵⁹, Rodrigo soube explorar os temas alçados pela morte sem cair no artificialismo, imprimindo a todas as narrativas uma “substância de humanidade meio acre, meio risonha e, acima de tudo, nada convencional”. Desautorizando ironicamente as grandes formas gerais da vida, o pessimismo de *Velórios* reserva à morte “a função de simples pormenor ornamental” ou a de um “simples desmancha-prazeres” que, “em regra [...] não provoca nos circundantes nenhum movimento de pesar aparentemente sincero, mas é simples ocasião e bom pretexto para expansões de outra natureza” (HOLANDA, 1948, p. 7). Essas expansões de outra natureza estão normalmente

⁵⁹Pelas referências presentes na coletânea *Uma visão literária dos anos 30* (1979) de autoria de Newton Sampaio, não foi possível determinar em que periódico seu artigo “*Velórios*” (p. 298-300) foi publicado.

ligadas a uma atormentada ideia da supremacia da vida que emerge no fato das personagens sempre tentarem se esquivar de atribuir algum valor à morte do outro.

As tentativas de lidar com a morte (e que outras coisas são as religiões?) fracassaram. Saber que não há nada depois da morte, algo terrível e que jamais poderá ser inteiramente compreendido, lançou sobre a vida um novo e desesperado caráter sagrado. (CANETTI, 2011, p. 19)

Em *Velórios* há esse desesperado caráter sagrado da vida. Por isso, rapidamente, o morto é isolado e desfigurado pelos vivos, abrindo o precedente para um descomedimento perturbador das personagens que ficam. “O papel desse motivo central [o papel da morte] está em [...] determinar o ambiente propício para que se denuncie em sua verdadeira fisionomia, ordinariamente velada, o pobre material humano que se agita no livro” (HOLANDA, 1948, p. 7). Os *Velórios* são constrangedores e ridículos, o morto é apartado do mundo dos vivos como se nunca tivesse feito parte deste, a substância de humanidade é meio acre e vela seus mortos, sempre pronta a desvelar o azedume de seu espírito. Mas ainda assim, mesmo caindo nesse “pobre material humano que se agita no livro”, trata-se dos vivos, da vida e de sua sacralidade desesperada.

3.2. A semostração e a *hora mortis* de “O nortista”

Falar da morte pressupõe falar da vida e, principalmente, de qual relação se estabelece entre ambas. Essa relação está longe de ser simples ainda que, dentro de um determinado contexto, a morte possa significar a pura e simples oposição à vida. No primeiro capítulo, abordei brevemente certas questões sobre os índices decrescentes de mortalidade no Brasil do século XX que não necessariamente representavam uma melhora da condição social: este é o primeiro nível de conceituação do fenômeno da morte, um contexto demográfico, em que vida e morte são conceitos facilmente definíveis e a relação entre ambos é praticamente de opostos puros que levam a resultados estatísticos sobre determinada população em determinado período de tempo. A seguir, há o segundo nível dessa relação, referente ao contexto biológico, em que responder “o que é a vida” está em jogo, a partir da investigação dos processos vivos da natureza; claro que também há uma biologia da morte, que investiga justamente quais processos em nível molecular que determinam o findar da vida. O terceiro nível é o da morte como um fenômeno

médico⁶⁰, em que definir vida e morte torna-se uma tarefa mais complexa, já que o limiar entre ambas se expande conforme a ciência e a tecnologia se desenvolvem, ainda sob a égide da ética médica e dos valores morais de seu tempo e espaço.

Então, chega-se ao nível da morte como fenômeno pessoal, quando sua relação com a vida se torna extremamente complicada. É uma descida sinistra rumo a um abismo que não queremos enxergar: a morte do outro que me é próximo. Mas quando minha visão é completamente escurecida e sinto apenas o temor da queda, cheguei à morte de mim mesmo. Nessa viagem metafórica pelo abismo da morte reside um curioso contraste: uma vez que ela “é o que há de mais certo, a ponto de servir no modelo clássico de silogismo⁶¹; é por outro lado a ideia que mais nos custa admitir, e tanto mais custa quanto mais perto nos toca. É uma certeza que anda ao contrário das outras” (CORÇÃO, 2004, p. 35). Sendo assim, admite-se facilmente a morte que está na notícia de jornal, nas estatísticas da pesquisa, mas quanto mais essa perda se aproxima de mim, mais difícil é a minha aceitação. Quanto mais a morte me toca, mais a nego. Quando se trata da minha própria morte, prefiro sempre a caçada à lebre.

Um fato interessante percebido no levantamento bibliográfico para esta dissertação foi o de que, no mesmo período do século XX em que aumentavam as pesquisas acerca do tema da morte nas mais diferentes frentes de pesquisa — como citei no capítulo passado —, a filosofia ia numa direção contrária. Conta-nos o filósofo francês Vladimir Jankélévitch (2004, p. 13) que, na década de 1960, quando começou a escrever sua obra de quase quinhentas páginas dedicada à morte, *Der Tod* (1966), muitos de seus amigos filósofos lhe diziam: “realmente, você não conseguiu encontrar outro tema para estudar quando estamos em 1966, o homem viaja à Lua e existem tantas outras coisas apaixonantes...”. No entanto, houve alguns que disseram algo como: “Sim, claro todo mundo já perdeu alguém na vida...”. Mas, como o próprio autor ressalta: “a filosofia é isso, fazer coisas que não são totalmente úteis” (p. 13), tal como pensar a morte. E ainda aconselha aqueles

⁶⁰ Para Elias Canetti (2011, p. 54-55), “aquela ambição, que é sempre legítima, de conservar as pessoas vivas por mais tempo, especializou-se, virou uma profissão da qual se sustentam pessoas: médicos. Essas mesmas pessoas assistem a maioria das mortes e se acostumam a elas mais do que os outros. Nos acidentes de trabalho até mesmo sua ambição torna-se insípida. Elas, que sempre fizeram o máximo contra a dedicação religiosa à morte, acabam por tomá-la como natural. A gente teria que ansiar por médicos que gerassem por meio da sua atividade uma nova atitude: uma teimosia inflexível contra a morte, a quem eles desprezam mais à medida que assistem a ela mais vezes. Suas derrotas seriam o alimento de uma nova crença”.

⁶¹ Todo homem é mortal. / Sócrates é homem. / Portanto, Sócrates é mortal.

que muito pensam na morte de que o melhor mesmo é fazer como ele, escrever um livro sobre a morte e, depois disso, voltar a não mais pensar nela.

Como Jankélévitch, foram poucos os filósofos contemporâneos que tentaram, com as armas da razão, entrar numa reflexão sobre a morte, para acabarem, de fato, “admitindo que ela é aquilo que coloca em xeque qualquer filosofia e qualquer pensamento ou, mais ainda, que pensar essa passagem extrema é, de fato, um não-pensar” (FINAZZI-AGRÓ, 2006, p. 26), uma vez que a consciência sempre acaba redirecionando a atenção para a vida, como numa forma de autoengano, uma espécie de trapaça constante com si mesma, que tenta impedir que a ideia da morte seja aprofundada. Para cada indivíduo, a morte sempre parece se aplicar ao outro — preferencialmente a um outro distante — e não a si mesmo. Nisto consiste a trapaça essencial produzida pela consciência que encobre a ideia de sua própria extinção. “A morte se cala a respeito de nada” (CANETTI, 2011, p. 91).

Para exemplificar isso, tomo a morte de Hermógenes, da história que encerra *Velórios*, intitulada “O nortista”. Trata-se de um dos poucos contos que possui uma descrição mais detalhada sobre a *hora mortis* do personagem que, neste caso, durou dias. Dentro de *Velórios*, Hermógenes é o único que agoniza por mais tempo em seu leito de morte, apiedando até o leitor Mário de Andrade: “foi a única morte do livro que me deu pena, senti do Hermógenes morrer. As outras mortes não” (2004, p. 128). Esse sofrimento é assistido por seu médico pessoal, o narrador, que não nutria nenhuma simpatia por seu paciente tuberculoso, apesar de morar junto com ele em seu sítio em Barbacena já havia alguns meses.

Foi nesse estado de embrutecimento que mediquei o nortista até o fim. Tinha uma noção obscura de que Hermógenes custava a morrer, mas era como se essa ideia fosse insuscetível de apreensão. Escutava o estertor aflitivo do agonizante sem distingui-lo do zumbido que me enchia os ouvidos. [...]

O nortista expirou às onze e meia. A última recordação precisa que me ficou dessa noite foi a do balão de oxigênio em que tropecei ao sair do quarto logo depois da morte de Hermógenes. (RMFA, 2004, p. 121-122)

O médico-narrador percebia o sofrimento de seu paciente moribundo e “tinha uma noção obscura de que Hermógenes custava a morrer, mas era como se essa ideia fosse insuscetível de apreensão”. Nesta oração se encontra a lógica com que o fenômeno da morte é tratado na obra. A morte do outro, na lógica de *Velórios*,

parece tão inapreensível para os vivos quanto à morte de si mesmo. A visão dos personagens escurece completamente muito antes de vislumbrarem a morte de si mesmo, escurece já na ocasião da morte do outro, sobrando apenas “uma noção obscura”. Assim, não precisam pensar na morte de si mesmo. Eles não possuem o medo da queda: pelo simples fato de ainda estarem de pé, não se imaginam caindo. “O homem jamais acredita inteiramente na morte se não a vivenciou. Contudo, ele sempre a vivencia nos outros” (CANETTI, 2011, p. 30). Mas, subtraída parte da mesquinhez que é isolada pela ironia de *Velórios*, talvez seja essa uma reação mais comum entre os homens, parte desse constante autoengano com relação ao que somos e qual a finalidade de nossas vidas, se somos mesmo heróis que não têm finalidade, apenas homens comuns que não são heróis.

Com relação à morte como fenômeno médico, em geral, quando o paciente que já se sabe terminal passa a acreditar totalmente na sua morte é porque deu a ela algum sentido de continuidade para a sua existência, especialmente, um sentido provindo da religião⁶². Segundo Ariès (2013, p. 773), inquéritos sociológicos feitos nos últimos anos da década de 1970 mostraram que a crença na sobrevivência diminui muito mais depressa do que a fé em Deus nas populações de cultura cristã, principalmente entre os jovens. No entanto, em pesquisas feitas somente com pacientes terminais, entre os anos de 1965 e 1972, em uma amostra de 360 indivíduos, comprovou-se que 84% deles acreditavam em alguma forma de sobrevivência: “certamente é nesse período silencioso de recapitulação que a esperança num Além reaparece” (p. 773). Esperança que nasce da angústia que é vislumbrar o próprio fim, como acontece com Ivan Ilitch:

“Caio é um homem, os homens são mortais, logo Caio é mortal, parecera-lhe, durante toda a sua vida, correto somente em relação a Caio, mas de modo algum em relação a ele. Tratava-se de Caio-homem, um homem em geral, e neste caso era absolutamente justo; mas ele não era Caio, não era um homem em geral, sempre fora um ser completa e absolutamente distinto dos demais; (...) E Caio é realmente mortal, e está certo que ele morra, mas quanto a mim, Vânia, Ivan Ilitch, com todos os meus sentimentos e ideais, aí o caso é bem outro. E não pode ser que eu tenha que morrer. Será

⁶² Pesquisando sobre o trabalho da médica americana Elisabeth Kübler-Ross, que dedicou sua carreira principalmente aos estudos com pacientes terminais, transcrevendo em suas obras dezenas de entrevistas feitas com doentes em grave estágio de enfermidade, percebemos que a maioria, ao aceitar sua condição e a morte eminente com serenidade, apega-se a alguma religião, à ideia de Deus e à de uma continuidade depois da morte.

demasiadamente terrível. ” Era assim que ele sentia. (TOLSTÓI, 2009, p. 49)

Segundo Lévinas (2000, p. 8-9), a princípio, tudo o que se pode saber ou dizer sobre a morte, o morrer e sua inevitabilidade, chega em segunda mão. Sabe-se sobre a morte e o morrer pelo o que ouvimos dos outros, ou por algumas experiências em que se vive certas mortes do outro. E tudo o que se pode saber sobre a morte e o morrer é manifesto através da linguagem. É também através da linguagem que se manifestam outros discursos que abarcam a morte: provérbios, ditados, literatura, religião. Basicamente é a linguagem que me permite saber um pouco ou conjecturar sobre algo que me é incompreensível.

Para Bakhtin (2011, p. 96), a morte de si mesmo só poderá ter algum significado para os outros, para aqueles que lhe atribuem o sentido consciente da *perda*. Invariavelmente, “pessoas nascem, passam e morrem, e a vida-morte delas é frequentemente o acontecimento mais importante de minha vida, que lhe determina a existência”. Deste modo, o enredo completo da minha própria vida faz sentido somente a partir da perspectiva alheia, pois ninguém possui autonomia sobre os momentos limítrofes da própria existência: nascimento e morte. Eles me pertencem, limitam o enredo da minha vida e o tempo da minha existência, porém, não sou capaz de apreendê-los conscientemente, sendo vivenciados apenas pelos outros: “os termos da minha própria vida não podem ter essa importância do enredo, minha vida é a existência que abarca no tempo as existências dos outros” (2011, p. 96). O meu nascer e o meu morrer só podem ser vividos e apreendidos pelos outros, assim, a minha vida, a minha trajetória completa, também só fará sentido a partir da perspectiva do outro. Creio que essa forma de análise explique porque, comumente, as pessoas tendem a temer mais a morte daqueles que amam do que sua própria: é possível conceber racionalmente a morte do outro, atribuindo a ela o sentimento da perda, o sofrimento desta ausência. Agora, pensar na própria morte é algo inapreensível, é tentar conceber o nada, o não-pensar, a extinção de mim mesmo. Ao fazê-lo, tenho de imediatamente desdizê-lo. Disso pode-se tirar que pensar na própria morte é um esforço fracassado, que ela representa somente o desfecho natural da vida, um fato puro que pouco influi na existência de cada indivíduo.

No que concerne à morte em primeira pessoa, ou seja, a minha, não posso falar em absoluto porque é a minha morte. Levo esse meu

segredo, se é que ele existe, para o túmulo. Assim sobra a morte em segunda pessoa, a morte de alguém próximo, que consiste numa experiência filosófica privilegiada porque tangencia duas pessoas íntimas. É a que mais se parece com a minha sem ser a minha, e também não se aproxima em nada da morte impessoal e anônima do fenômeno social. É o outro e não eu, então sobreviverei. Posso vê-lo morrer. Vejo-o morto. É o outro e não eu e, ao mesmo tempo, é o que me toca mais de perto. Mais para frente, isso será a minha morte, serei eu então que ela tocará. (JANKÉLEVITCH, 2004, p. 14-15)

Ao invés de um “aprender a morrer” como o de Montaigne, Jankélévitch chama este “viver a morte do outro” de uma “experiência filosófica privilegiada” que, todavia, não dialoga com a ideia de mortificação católica, mas sim, com a ideia de sobrevivência, de sobreviver ao outro: “É o outro e não eu, então sobreviverei. Posso vê-lo morrer. Vejo-o morto. É o outro e não eu e, ao mesmo tempo, é o que me toca mais de perto. Mais para frente, isso será a minha morte, serei eu então que ela tocará”. É a mesma ideia de sobrevivência de Elias Canetti (2013, p. 261), que toma “os mortos como aqueles aos quais se sobreviveu”. Decerto, essa “experiência filosófica” privilegiada de viver a morte do outro não ensina ninguém a morrer, apenas levanta a lembrança de que, como aquele que morre na minha frente, logo eu mesmo irei morrer e que agora, sou eu quem sobrevive a ele. Ou nem isso, já que poso apenas descartar o privilégio dessa experiência filosófica e simplesmente me contentar com um “Aí está, morreu; e eu não” (TOLSTOI, 2009, p. 9) como pensaram os colegas de Ivan Ilitch ao saber de sua morte.

Mas voltando à passagem de “O nortista”, percebe-se que a morte do outro não é digna de esforço compreensivo para o médico-narrador, pois ele está muito longe de atribuir algum valor a essa “experiência filosófica privilegiada” a que Jankélévitch se refere. Não é só a morte de mim mesmo, logicamente impensável, que se desvia da percepção do narrador, mas também a morte do outro que ocorre diante seus olhos. Mesmo vendo seu paciente sofrendo durante dias, o tempo todo ao seu lado, ele conservou do momento de sua morte poucas lembranças além do balão de oxigênio em que tropeçou. Isso me parece demasiadamente duro, mesmo que o conto enfatize a antipatia entre os dois personagens, ainda que narrada apenas do ponto de vista do médico. É certo também que o médico-narrador se encontrava exaurido, depois de vários dias sem dormir, acompanhando o sofrimento de Hermógenes. E também se tratava de um médico, então a morte do nortista poderia ter tido mais a conotação de “fenômeno médico”, a intersecção da morte

como “fenômeno social” e “fenômeno pessoal”. Mas o narrador era um médico recém-formado que vivia e convivia há meses com o nortista e, certamente, não havia visto ainda muitos pacientes morrerem em suas mãos.

A relação entre médico e paciente era tumultuosa. O nortista, Hermógenes Viana, natural do Pará, desbravou o Brasil fazendo fortuna e carreira em Santa Catarina. “Vinha alcançando com uma energia implacável todos os objetivos que se propusera desde que tinha partido do Norte. Vivera numa tensão permanente para realizar o destino que se traçara — um destino de grande homem” (RMFA, 2004, p. 95). Tornou-se rico, influente, foi eleito deputado estadual. Mas, depois de apanhar um resfriado, acabou diagnosticado tuberculoso. Não se abalou moralmente com a doença e recusava-se a se internar em um famoso sanatório em Campos do Jordão, pois queria curar-se ao seu modo. E seu modo foi arrendar um sítio em Barbacena e contratar um médico pessoal.

Desde que saíra do norte, Hermógenes sempre fez tudo à sua maneira e obteve sucesso. Mas desta vez, a sua maneira de se curar de uma tuberculose envolvia a participação de um médico que não concordava com a conduta um tanto mandona, cheia de “semostração” e “maisamim” do nortista. Este lançava a esmo notinhas em colunas sociais que descreviam seu tratamento em um sítio afastado, acompanhado de seu médico-assistente. Fatos assim passaram a minar a paciência do médico com relação ao paciente, até o dia em que o nortista lhe sugeriu que aparasse melhor a barba, por questão de asseio, afinal, disse com um tom pausado e superior: “— Nos Estados Unidos, quem se apresenta de barba grande a uma agência de emprego não arranja nada. Nós aqui é que temos esse mau costume...” (RMFA, 2004, p. 99).

O médico respondeu rudemente ao comentário. “— Olhe, seu doutor Hermógenes Viana: o senhor está enganado a respeito de minha posição aqui nesta casa. Eu não sou seu criado e nem perguntei ao senhor até agora se devo ou não fazer a barba” (RMFA, 2004, p. 99). A partir desse episódio um tanto ridículo, a relação entre os dois foi se deteriorando. Cada vez mais o gênio despótico e incansável do nortista tornava-se intragável para o médico. Até esboçaram, após alguns dias, uma tentativa de reconciliação, mas era inegável a incompatibilidade de gênios. Mas não apenas isso, entre o médico e o nortista, havia incompatibilidades ainda mais graves que saíam do plano pessoal para o social.

Enquanto Hermógenes se distraía administrando reformas e melhorias pelo sítio durante os dias úteis e recebendo convidados que lhe renderiam novas notinhas nas colunas sociais do Rio de Janeiro aos fins de semana, o médico fazia amizade com os funcionários e habitantes locais, pensando em até estabelecer-se na região — que odiara à primeira vista — procurando algum cargo na vigilância sanitária. Nesse meio tempo em que negligenciava o tratamento do paciente, o médico aproveitava para aprofundar-se em estudos de veterinária, pois não tomava a tuberculose do nortista como muito grave, apesar de, volta e meia, especialmente quando esfriava o tempo, ele adoentar-se e cair de cama. Numa dessas baixas, depois de dias sofrendo, acabou sucumbindo inesperadamente à doença. Mesmo à beira da morte, seu ímpeto de mandar, de estabelecer e providenciar melhorias permanecia.

No dia seguinte, ele não tinha melhorado coisa alguma, embora houvesse emergido durante certo tempo daquela prostração. Parecia muito assustado e eu sentia nele um impulso irrefreável para providenciar. Seu desejo era voltar para o Rio a fim de entregar-se às sumidades médicas.

— Freta-se um trem, se for preciso.

Mas não tardou muito a cair outra vez no abatimento e daí em diante deixou de alvitrar fosse o que fosse. (RMFA, 2004, p. 120)

Durante o período final de sua doença, Hermógenes punha-se a gritar aleatoriamente palavras de ordem e providências a serem tomadas por seus funcionários, delirando: “— Isto há de ser assim! Compreende, meu senhor? [...] — Tomé! Ó Tomé! ” (RMFA, 2004, p. 121). Antes de morrer, o nortista chamou seu empregado humilde do sítio, Zé Lauriano, e lhe deu as instruções sobre como preferia o seu enterro. Era este mesmo empregado de quem Hermógenes volta e meia caçoava, por ser bastante ingênuo. Durante essas cenas, o médico sentia ainda mais ódio do patrão, considerava-o um opressor da boa e pobre gente trabalhadora da região. Só que, na ocasião da morte do nortista, foi o humilde Zé Lauriano o encarregado das encomendas fúnebres e não o médico que, ao saber de tal fato, tomou-se “impressionado com a ideia de que o nortista tinha preferido Zé Lauriano a mim para fazer aquelas recomendações extremas” (RMFA, 2004, p. 122). Então passou a indagar-se:

Ele me teria conservado ressentimento ou seria apenas de sua parte falta de confiança no companheiro incerto que eu tinha sido para ele? Podia ter sido também medo de se comover. Tive desejo de interrogar o empregado mais detidamente a respeito das disposições de última vontade do nortista e sobretudo, apurar o estado de espírito em que ele as tinha formulado. Calei-me, entretanto, detido por uma espécie de despeito.

O enterro foi feito a pé, de tardinha, no cemitério do Cangalheiro (um cemitério feio e desleixado nos fundos da igreja). Zé Lauriano chorava sentidamente, como se tivesse perdido um parente próximo ou um amigo muito querido. (RMFA, 2004, p. 123)

Como diria Mário de Andrade em carta pessoal para Rodrigo tratando de *Velórios*, “mas que diabo de médico filho-da... que você foi arranjar, puxa!” (2004, p. 127). O médico-narrador de “O nortista” é realmente um dos personagens mais detestáveis da obra. Além do sofrimento de um moribundo parecer-lhe uma “ideia insuscetível de apreensão” e não lhe gerar a mínima empatia, depois de tanto ódio direcionado ao paciente, descrevendo-lhe como um tirano que humilhava seus funcionários — especialmente pelo fato destes serem mineiros, para Hermógenes, o povo mais atrasado do Brasil —, o médico sente-se desprezado pelo fato do moribundo ter preferido Zé Lauriano, que era mineiro, para tomar conta dos preparativos para o seu enterro. Hermógenes era realmente um falastrão, ligava demasiadamente para notinhas sociais e tinha como ideia primeira e prevalente vencer na vida pelo plano que traçou ainda quando deixara o Pará. Entretanto, soube ele morrer com certa dignidade, escolhendo ser enterrado com a mesma simplicidade que nasceu, além de reconhecer, entre seus homens, aquele que realmente dava-lhe algum valor. Se Hermógenes tinha preconceito com os mineiros, de certa maneira redimiu-se disso ao escolher um cemitério humilde nas imediações do sítio de Barbacena para ser enterrado, de acordo com as providências encomendadas por um mineiro.

Já o médico-narrador tinha preconceito contra nortistas. E justamente por isso lhe era tão difícil a convivência com Hermógenes, coisa que previa antes mesmo de mudar-se para o sítio: “Podia ser que a companhia dele se tornasse intolerável. Aquelas conversas. Aquele sotaque” (RMFA, 2004, p. 94). Tudo relacionado a Hermógenes lhe irritava, pois sua personalidade condizia com o extremo e dedicado preconceito que nutria pelo povo nortista.

Eu me julgava um técnico em matéria de nortistas. Queria, aliás, aprofundar os conhecimentos que tinha a esse respeito. E por isso é que em grande parte decidira vir. Mas o que me tinha levado também a aceder ao convite do nortista fora uma espécie de desespero que eu sentia desde algum tempo sem causa determinada. Era um descontentamento meio pretensioso que eu desejava neutralizar sujeitando-me a algum cargo servil e humilhante, como o que me propunha aquele sujeito. Àquela hora, porém, já tudo isso me parecia literatura, besteira. [...] Julguei-me um camelo, um tipo mais ridículo e desprezível que qualquer nortista que eu pretendia ridicularizar. (RMFA, 2004, p. 94-95)

Apesar desse nítido vazio que sentia em sua vida e que tentava preencher de uma maneira extremamente incoerente, na primeira noite em que dorme sozinho no sítio, depois do enterro de Hermógenes, sente medo, parece até sentir a sua falta, ou apenas lhe cai uma vaga culpa por ter odiado tanto o paciente que morreu em suas mãos e sabe-se lá se era capaz de assombrá-lo: “Quando voltei ao sítio, a certa hora da noite, quis deitar-me logo para abrandar a dor de cabeça que sentia. Mas aqueles quartos, vazios do nortista, principiaram a me meter medo. Acabei pedindo a Zé Lauriano que viesse dormir dentro de casa” (RMFA, 2004, p. 123).

Para Sérgio Buarque de (1948, p. 7), esse final do conto cria uma vaga atmosfera de dúvida e remorso. Perceber nessa passagem algum vago remorso é uma atitude um tanto otimista. Creio que, na verdade, ela reforça um sentimento prévio do médico-narrador contido na penúltima citação, na qual ele enumera os motivos que lhe fizeram aceitar o cargo oferecido por Hermógenes: a) aprofundar os conhecimentos que tinha a respeito de nortistas; b) uma espécie de desespero sem causa determinada que sentia desde algum tempo. Acreditava o narrador que, ao se sujeitar a um cargo menor, especialmente oferecido por um nortista, neutralizaria tal desespero descontente e pretensioso. Contudo, o médico em nenhum momento foi capaz de sujeitar-se ao patrão nortista, apenas foi capaz de detestá-lo. Até perdeu um pouco de sua pretensão convivendo com os moradores locais e valorizando-os, mas esta atitude parece mais relacionada ao desprezo que sentia por Hermógenes, pois podia vê-los como vítimas oprimidas por ele, o que justificava ainda mais o seu ódio.

Quando Hermógenes morreu, “Zé Lauriano chorava sentidamente, como se tivesse perdido um parente próximo ou um amigo muito querido” (RMFA, 2004, p. 123). Não podemos saber até que ponto a figura de Hermógenes era assim tão despótica com seus funcionários ou se essa sua característica não passa de uma

projeção do médico-narrador. No caso, temos que assumir que “O nortista” é um conto à parte dentro de *Velórios*, não só por sua extensão — ocupa quase um terço do livro —, mas também pelo fato de que seu narrador não nos parece tão confiável e seletivo quanto os outros, em razão de sua extrema implicância com Hermógenes. E essa implicância parece ter como maior motivo o seu preconceito e o fato de ser o nortista alguém que traçou para si o futuro de um grande homem e o conquistou.

Hermógenes discorria, com um jeitão pachorrento, contando coisas num tom especial de que eu gostava muito. Dir-se-ia outra pessoa, com a qual eu começava logo a simpatizar. Mas essa impressão favorável não tardava muito a se desvanecer, assim que eu surpreendia em sua cara uma expressão confiante e dura que me recordava bruscamente o aventureiro inexorável saído do Pará em busca da fortuna e do poder em Santa Catarina. (RMFA, 2004, p. 111)

O próprio médico-narrador às vezes via-se diminuído diante de Hermógenes, como percebemos na seguinte passagem:

Às vezes, sentia-me irritado e, em outras ocasiões, compenetrava-me de que devia admirá-lo. A tenacidade com que Hermógenes prosseguia na sua campanha de nortista, apesar da imobilidade e do isolamento a que a doença o forçava, ia acabando por me impressionar. Convencia-me de que era realmente muito inferior a ele do ponto de vista da virilidade. (RMFA, 2004, p. 117)

Hermógenes era um homem de ação que não teve medo de percorrer um país continental e construir para si a vida e a história de um grande homem. Era também extremamente comunicativo e carismático. O médico-narrador era um sujeito tímido que sentia um desespero sem causa determinada em sua vida. Vivia em contradição: ora queria a vaga de médico-assistente, ora não queria mais; ora detestava Barbacena, ora queria estabelecer-se ali; era médico formado, mas parecia se interessar mais pela saúde dos bezerros; ora tinha os humildes habitantes locais como iguais, ora ofendia-se se algum deles fosse preferido em seu lugar. Hermógenes, além de nortista, era o extremo oposto do médico-narrador e era isso que mais o perturbava. Na figura daquele homem que venceu na vida estava a resposta para seu desespero sem causa determinada. Mas o médico só conseguia odiá-la.

Tinha um talento excepcional para contar [...] histórias e imprimia uma graça nova às mais surradas anedotas deste mundo⁶³. E notando que eu me ria sobretudo das variações que ele introduzia na versão vulgar das narrativas daquele gênero, comprazia-se em refundir pouco a pouco todo o repertório popular, com uma riqueza de imaginação surpreendente. Todavia, para que eu não deixasse de tomá-lo a sério como lhe convinha, timbrou em esclarecer, uma tarde em que me fizera rir mais que de costume:

— Isso de anedotas é bom de vez em quando. A gente precisa às vezes descansar de *remuer des idées générales*, como dizem os franceses.

Eu me ri também da justificativa, mas verifiquei logo que o nortista não tinha gostado. Ficou de cara fechada, com as sobrancelhas franzidas sobre o nariz grosso, enquanto me esforçava em vão para conter minhas gargalhadas desabridas. (RMFA, 2004, p. 104-105)

Nesta passagem fica claro que o médico-narrador não acreditava na capacidade do nortista em *remuer des idées générales* e que o mesmo percebia isso e sentia-se diminuído, caso contrário não armaria nenhuma justificativa para as suas anedotas, tampouco fecharia a cara com as “gargalhadas desabridas” de seu interlocutor. A observação de Mário de Andrade com relação a este embate psicológico entre Hermógenes e seu médico é o fato de que “no geral, os nortistas têm uma tal ou qual humildade misturada de receio e desconfiança diante da compleição moral certamente mais completa (embora não mais criadora) do sulista Rio-pra-baixo” (2004, p. 128). Não me cabe dizer até que ponto esta percepção de Mário está correta para os padrões brasileiros da década de 1930, mas creio que o preconceito escancarado nas “risadas desabridas” na verdade também esconde uma tremenda insegurança por parte do médico-narrador. Ele sentia necessidade de colocar-se acima de Hermógenes não somente pela questão regional, mas também porque ele era alguém que venceu na vida e não se abalava por problemas como um desespero cuja causa era incapaz de determinar. O médico-narrador é mais um sujeito pedante que precisa deixar claro a todos ser ele a pessoa de moralidade, formação e procedência superiores. Foi até mesmo por essa razão que tanto se afeiçoou aos habitantes locais, pois nenhum deles possuía alguma pretensão ou mostrava-se um inimigo que abalaria a sua superioridade, como bem observa o velho Leopoldino, seu conhecido local predileto:

⁶³ Creio que o personagem recebeu esse nome em referência justamente ao talento excepcional que possuía como orador, aproximando-o do orador e preceptista retórico grego Hermógenes de Tarso do século II.

— Eu amansei no trabalho, seu doutor. De primeiro, no tempo de eu mocinho, eu era emproado e queria estar era de cabeça alta até com gente graúda, com patrão e tudo. Por conta dessa bobagem eu andei um tempão de cá pra lá, sem ajeitar com patrão nenhum. Foi muita precisão, assim que eu casei que me foi me amansando. Necessidade foi me fazendo criar juízo. Daí eu peguei a entender que o pobre não pode se fazer de gente. Ele há de ficar no lugar dele, quietinho, que é assim que está direito. (RMFA, 2004, p. 108)

O narrador não parece concordar nem discordar dessa afirmativa moralizante do velho Leopoldino. Mas dizia que não se “podia conformar com a atitude de Hermógenes em relação à gente do lugar. Ele tratava os empregados do sítio e os trabalhadores que apareciam por ali com um desprezo só muito vagamente disfarçado de bonomia” (RMFA, 2004, p. 112). O mesmo narrador que desprezava nortistas desprezava que nortistas desprezassem mineiros e assim se monta o círculo irônico no qual giram os contrastes psicológicos que afastam as duas personagens centrais do conto. Mais do que contrastes psicológicos, as duas personagens também se afastam em razão de seus diferentes projetos de Brasil: enquanto o nortista faz parte de um novo país em que é possível mobilidade social e em que o poder não está mais atrelado a um nome e descendência, o médico parece um filho das velhas oligarquias fazendeiras, afinal, é ele alguém preconceituoso, pedante e formado em medicina. Esse é o desenho de um círculo onde gravita uma ironia trágica, em que o herói — um herói com a finalidade de vencer na vida percorrendo o país de norte a sul —, mesmo que constantemente desqualificado pelo narrador, ainda é o nortista.

Hermógenes era um homem de ação. Segundo Jankélévitch (2004, p. 28), o homem de ação é aquele que não tem a morte em conta. E essa é uma maneira de expressar a despreocupação com a morte, uma das maneiras de minimizá-la, uma vez que a ação não possui a acepção da morte. O homem de ação constrói no caminho de sua vida uma passarela onde se abriga da visão da morte, fazendo projetos para o futuro, para as gerações futuras, para um mundo do qual ele mesmo não fará parte. “A ação serve para isso, essencialmente para isso. Especular sobre um mundo do qual o filósofo ou o sociólogo não farão parte” (p. 28). Como consta na “Preposição 67” da *Ética* de Spinoza: “Não há nada em que o homem livre pense menos que na morte, e sua sabedoria não consiste na meditação da morte, mas da vida. [...] deseja agir, viver, conservar seu ser com base na busca da própria utilidade” (2009, p. 203). Já o médico-narrador era apenas uma mente aborrecida e

insatisfeita, era o oposto do que representa um homem de ação, do que representa Hermógenes.

Um dia [...] estive longamente no quarto a comparar minha vida vazia e quase ociosa com o labor formidável que Hermógenes desenvolvera desde que tinha partido, criança, do Pará, até chegar à situação econômica, social e política em que se achava. (RMFA, 2004, p. 117)

Mas nem por isso pensava o médico na morte ou era capaz, como vimos, de apreender da morte do outro algum significado. Ele se encontrava naquela situação apenas em função de dois motivos estúpidos: a) aprofundar os conhecimentos que tinha a respeito de nortistas; b) uma espécie de desespero sem causa determinada que sentia desde algum tempo. Mas a morte de Hermógenes extinguiu as possibilidades do primeiro motivo ao mesmo tempo em que não resolvia seu desespero, que parece voltar logo em seguida, naqueles “quartos, vazios do nortista”. Tudo o que o médico-narrador precisava inicialmente era de alguma coisa para preencher o seu vazio e aquela proposta de emprego veio a calhar. Ademais, o conto sugere que as diversas formas que o médico encontrava para desvirtuar-se da convivência com o doente — seus largos passeios pela região, seu interesse constante pela veterinária, as amizades que nutria com os habitantes locais — eram claros indícios de seu desleixo com relação ao tratamento da tuberculose do paciente.

O nortista que desde criança seguia à risca seus planos de ascensão social, econômica e política, com um espírito empreendedor incansável que nunca falhou em proceder sempre à sua maneira, acabou cavando a própria cova quando resolveu curar-se à sua maneira de uma tuberculose, pois o encarregado dessa cura nada mais era do que o seu oposto total, o antagonista que projetava nele tudo aquilo que detestava e também tudo aquilo que não podia ser. O nortista representa o herói do conto ao mesmo tempo em que é o bode expiatório para o desespero sem causa do médico-narrador. E neste ciclo compulsório em que não há inocentes, uma morte cheia de sofrimento representa a tragédia ironicamente anunciada que foi o fim da vida quase heroica de Hermógenes Viana.

3.3. Reduzir a vida a um pó de traque risível

Logo acima, disse que a morte do nortista representa uma tragédia ironicamente anunciada dentro do conto. No entanto, afirmo isso não somente porque a narração do médico deixa claro o seu legítimo despreço pelo paciente, mas principalmente porque se sabe, desde o nome sugestivo da obra de Rodrigo, que em cada conto há pelo menos um morto e que este geralmente recebe como epítáfio o título da narrativa. Já na primeira linha de *Velórios* estou ciente de que terá mortes nas histórias e esta é a minha expectativa mais óbvia quando cada conto se inicia.

Assim, entro na obra literária com uma expectativa que sou incapaz de assumir com tamanha naturalidade em minha vida, pois pareceria uma grande pessimista se todos os dias acordasse esperando a minha morte ou a morte de alguém próximo. Ademais, ninguém consegue viver o tempo todo a “*remuer des idées générales*”, como já foi discutido anteriormente. Mas em nenhum momento os narradores dos contos de *Velórios* se dispõem a uma empreitada tão complexa. Por isso, quando um enfrentamento com a morte se assoma, dão eles preferência a comentários triviais que reafirmam a vida nos contos. E fazem isso através da ironia.

De acordo com Muecke (1995, p.19), a ironia pode restaurar o equilíbrio da vida quando ela está sendo levada muito a sério, ou, ao contrário, quando a vida não é levada de forma suficientemente séria, “estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável”. A propósito disso, mostrei, no final do segundo capítulo, que uma das funções dos ritos fúnebres é o de atribuir um significado estável ao indivíduo morto, que se torna um objeto instável, incômodo para seus sobreviventes ou, sob uma perspectiva social, os ritos fúnebres servem para estabilizar a organização da sociedade que se vê abalada diante da perda de um dos seus.

Velórios parte de situações que, independentemente da forma de abordagem, lidam com a instabilidade decorrente da morte e que deveriam ser levadas a sério. Os contos descrevem com seriedade os fatos que desencadeiam a ação, o espaço, os personagens. Mas isso não acontece sempre. Toda vez que algum significante relativo à morte se assoma no texto, ele é tratado pelo narrador com ironia, à procura da mesma estabilidade com que antes descrevia os fatos mais corriqueiros. Por isso a estabilidade de significação alcançada pelos contos com relação à morte reside no fragmento banal, no detalhe prosaico, o que às vezes até nos parece

cômico, como o retrato do Marquês de Olinda, com sua barba branca que representa o lenço amarrado ao rosto de Seu Ernesto ou o singelo “Câncer no piloro *versus* tuberculose pulmonar” que representa a relação desequilibrada do casal moribundo do mesmo conto.

Quando tratei da “Ode pessimista” no capítulo passado, ressalttei a influência do pensamento de Schopenhauer dentro das representações contidas no poema. Não cabe a esta pesquisa um aprofundamento sobre a filosofia de Schopenhauer, mas seguindo as pistas da “Ode”, percebo que essa influência também se apresenta em alguns aspectos relativos à figuração da morte em *Velórios*. A passagem abaixo contém uma lógica exposta pelo filósofo alemão que conversa intimamente com a figuração da morte nos contos:

A vida do indivíduo, quando vista no seu todo e em geral, quando apenas seus traços mais significativos são enfatizados, é realmente uma tragédia; porém, percorrida em detalhes, possui o caráter de comédia, pois as labutas e vicissitudes do dia, os incômodos incessantes dos momentos, os desejos e os temores da semana, os acidentes de cada hora, sempre produzidos por diatribes do acaso brincalhão, são puras cenas de comédia. Mas os desejos nunca satisfeitos, os esforços malogrados, as esperanças pisoteadas cruelmente pelo destino, os erros desafortunados de toda a vida junto com o sofrimento crescente e a morte ao fim, sempre nos dão uma tragédia. Assim, como se o destino ainda quisesse à penúria de nossa existência a zombaria, nossa vida tem de conter todos os elementos e dores da tragédia, sem, no entanto, podermos afirmar a nossa dignidade de pessoas trágicas; ao contrário, nos detalhes da vida desempenhamos inevitavelmente o papel tolo de caracteres cômicos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 414-415)

Posto isso, quando se visualiza a vida do homem como um todo, pode-se tomá-la como uma tragédia. No entanto, prendendo-se aos pequenos detalhes dessa mesma vida, encontra-se inúmeros motivos para uma comédia. É justamente dessa lógica que se valem todos os contos de *Velórios* que, de modo a evitar a visão trágica que, em geral, representa o findar da vida de um homem, apegam-se aos aspectos banais e frívolos das vidas dos que permanecem, dando nuances cômicas para uma situação tão severa, equilibrando significantes opostos através da ironia.

Essa lógica com que Schopenhauer esquadrinha a vida humana é similar à forma como a ironia opera: segundo Muecke (1995, p. 44), na ironia a mente é capaz de combinar duas alternativas que parecem opostos; a ironia de *Velórios* evita que a narrativa caia no trágico, tratando das banalidades cotidianas relativas à

morte, e assim tira dela um risinho frouxo, um sentido cômico: “a ironia e o humor refletem-se sobre si próprios e pertencem, por isso, à esfera da resignação infinita; encontram seus motivos no fato de o indivíduo ser incomensurável com a realidade” (KIERKEGAARD, 1991, p. 236). Mas é justamente no ato desse risinho frouxo que os leitores são surpreendidos, de uma forma que, além de cômica, é incômoda. E esse incômodo nos convida a pensar sobre aquilo.

Para esse efeito, chama-se atenção para a imagem do Marquês de Olinda ou para o balão de ar em que o médico tropeçou na hora da morte de Hermógenes. Isso garante um distanciamento estético que tenta atribuir uma figuração estável ao fenômeno da morte, ainda que essa estabilidade se baseie na descrição de uma cena irrelevante ou um tanto fora de contexto, incongruente com a temática da morte. E tudo o que parece incongruente com o seu contexto de origem, segundo o mesmo Schopenhauer, acaba gerando o riso:

De fato, o riso se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 109)

No ato do riso, a razão é que se torna ridícula, já que ela tem a aparência de verdade, mas não é capaz de alcançar a realidade. Os conceitos pelos quais a razão concebe a realidade estão sempre sujeitos a um desnudamento que revele sua falsidade e esse desnudamento nada mais é do que o objeto do riso. Portanto, é exatamente a incongruência entre a razão e a realidade a causadora do efeito risível. Assim, a partir desta perspectiva, pode-se estabelecer dois planos de enunciação nos contos de *Velórios*: a severidade característica do clima fúnebre, em que se comprazem os narradores, sempre afeitos a uma meia-voz característica; e o cômico do fenômeno da morte cotidiana, que mesmo sendo um evento excepcional, ainda é vida e conta com os pormenores vulgares do ambiente fúnebre e familiar dos contos de *Velórios*. Esses níveis antagônicos são equilibrados em *Velórios* através da ironia. E podemos conceituar essa ironia de Rodrigo conforme os preceitos de um filósofo francês que lhe foi contemporâneo: Georges Palante (1862-1925).

Para Palante (1909, p. 46), a ironia é a marca maior das contradições de nossa natureza. É a demonstração de um eu que se percebe em perpétua contradição, rindo de si mesmo, de sua própria incerteza e de seu próprio nada.

Quando se procura o princípio gerador da ironia, parece que encontramos um dualismo que opera com diferentes conceitos, criando várias contradições. [...] Como sabemos, Schopenhauer tornou o dualismo uma maneira de explicar o risível. [...] o dualismo provoca o riso através de uma inesperada incompatibilidade entre a ideia preconcebida (abstrata) que temos de um objeto e o real aspecto com que ele se apresenta a nós, que não corresponde a ideia preconcebida que tínhamos antes. O problema da ironia pode ser esclarecido através deste mesmo raciocínio: quando o outro ri daquilo que dizemos seriamente, ofendemo-nos, porque o riso significa que o outro sentiu uma incongruência com relação ao objeto do qual falamos seriamente e o que ele possui como sentido real para o mesmo. [...] O riso irônico parece anunciar triunfantemente ao seu adversário que os conceitos que ele possuía como verdadeiros e familiares, contradizem-se com a realidade que se apresenta. O riso amargo que nos escapa quando uma verdade terrível nos é revelada, transforma em nada nossas esperanças mais bem fundamentadas, sendo ele a expressão viva da discordância que reconhecemos nos pensamentos que nos inspiram uma confiança ingênua na humanidade ou no destino e na realidade que está diante de nós. (PALANTE, 1909, p. 47-48, tradução minha⁶⁴)

Palante transpõem a incongruência que, segundo Schopenhauer (2005, p. 109), causa o riso, para a incongruência que sentimos através da ironia. Assim, a ironia pode ser apenas pessimista, porque ela se baseia na contradição da natureza humane também nas contradições do universo, ou de Deus. O ironista invariavelmente se apoia no princípio de que em todas as coisas há um fundo de

⁶⁴ “Si l'on cherche le principe générateur de l'ironie, il semble qu'on le rencontre dans une sorte de dualisme qui peut revêtir différentes formes et donner lieu diverses antinomies. [...] Ce dernier dualisme forme, comme on sait, d'après Schopenhauer, le fond même de l'explication du ridicule. - On sait que, suivant Schopenhauer, ce qui provoque le rire, c'est une incompatibilité inattendue entre l'idée préconçue (abstraite) que nous nous faisons d'une chose et l'aspect réel que nous montre soudain cette chose et qui ne répond nullement l'idée que nous nous en étions faite. - Le problème de l'Ironie reçoit quelque lumière de cette explication du rire. « Quand un autre rit de ce que nous faisons ou disons sérieusement, nous en sommes vivement blessés, parce que ce rire implique qu'entre nos concepts et la réalité objective il y a un désaccord formidable. [...] Le rire ironique proprement dit semble annoncer triomphalement l'adversaire vaincu combien les concepts qu'il avait caressés sont en contradiction avec la réalité qui se révèle maintenant à lui. Le rire amer qui nous échappe à nous-mêmes quand nous est dévoilée une vérité terrible qui met néant nos espérances les mieux fondées est la vive expression du désaccord que nous reconnaissons ce moment entre les pensées que nous avait inspirées une sotte confiance aux hommes ou la fortune et la réalité qui est devant nous”.

contradição quando elas são observadas racionalmente. Do ponto de vista da razão, toda ironia carrega um fundo de absurdo fundamental e irremediável (1909, p. 57).

Por exemplo, vejamos como é descrito o espaço literário do velório do “Príncipe dos Prosadores”:

— Este é que teria sido, se quisesse, o Príncipe dos Prosadores. E apontava o amigo morto, entre os quatro círios trêmulos, à brisa que soprava pela janela aberta. O dia tinha raiado sem que se desse por isso e, àquela hora, eram poucas as pessoas que restavam do velório. Eles sentiam o torpor agradável do sono próximo e só de esguelha, uma vez por outra, é que avistavam o cadáver, já integrado no mobiliário da sala. No jardim cantavam vagamente uns passarinhos e as árvores oscilavam devagar, ao vento fresco. A conversa sonolenta não tinha possibilidade de se animar. Mas uma empregada trouxe a bandeja de café e o líquido quente e forte estimulou-os levemente, atenuando a dormência que sentiam nos membros e no espírito. (RMFA, 2004, p. 89)

O conto começa com o amigo apontando para o Príncipe, o morto ali deitado no caixão em meio à sala de casa. Então o espaço desse velório começa a ser descrito a partir dos quatro círios acesos, símbolos corriqueiros no velório de qualquer católico. O tremular de suas chamas leva à janela, à brisa que soprava lá de fora, ao dia que tinha raiado, ao torpor do sono que sentiam os poucos que estavam ali e “uma vez por outra, é que avistavam o cadáver, já integrado no mobiliário da sala”. Através da ironia, o defunto é integrado ao mobiliário da sala para evitar qualquer atribuição de valor para a sua morte ou para o horror que significa ver um cadáver. Ele foi reduzido a um detalhe cômico frente à possibilidade de atribuição de um valor trágico ao destino desse homem que morreu sem realizar um grande talento literário que lhe garantiria o epíteto de Príncipe dos Prosadores. Realmente seria uma tragédia relativizar que, do posto de Príncipe em potencial agora ele está morto e não pode mais nada, que dirá tornar-se um príncipe. Ao invés de discorrer sobre essa tragédia, o narrador do conto prefere o lado cômico dessa morte: o defunto como algo a ser percebido de vez em quando, ainda que na vigília organizada em seu préstito, como mais um móvel da casa. Mas integrar um caixão com um cadáver ao mobiliário da sala é algo que me parece incongruente com o que tenho como experiência de um velório. Ninguém integra um caixão com um defunto ao mobiliário da sala, por mais que se acostume com a visão do cadáver no decorrer de uma longa vigília. Há uma expansão de sentido para o verbo “integrar”

nesse trecho, derivada de seu tratamento irônico, que tenta desestabilizar a severidade que carrega a imagem de um caixão com um morto no meio da sala. E inevitavelmente, logo em seguida, percebemos a incongruência que significa integrar um caixão com o morto ao mobiliário e daí surge o efeito do riso, que também pode carregar a possibilidade de que, realmente, sou capaz de me acostumar a uma imagem de horror como a do caixão no meio da sala, integrando-o ao mobiliário.

— Pois é o que lhe digo: ele, se quisesse, teria sido o Príncipe dos Prosadores⁶⁵.

Repetiu a frase com convicção e explicou que o amigo tivera realmente um talento literário excepcional. Escrevera na mocidade coisas positivamente admiráveis, numa prosa que ninguém tinha igualado. Entretanto, as exigências da atividade profissional o tinham desviado da literatura e, hoje em dia, já não havia quem se lembrasse do que ele escrevera alguns anos atrás. (RMFA, 2004, p. 89-90)

Essa observação final do narrador indica que o morto, assim como os escritos que lhe garantiam o epíteto, também será em breve esquecido. E disto surge um lastro de pessimismo. Um pessimismo resignado aos ditames da vida, o que também gera o efeito melancólico. Já vimos que essa característica pessimista já foi atribuída à personalidade de Rodrigo anteriormente, justamente na ocasião em que tratamos de sua “Ode pessimista”. Ademais, confirmamos que em *Velórios*, assim como no poema, existe a influência do pensamento de Schopenhauer, o que retifica o pessimismo da obra, uma vez que o filósofo em questão é reconhecidamente lembrado por variações da máxima *wesentlich Alles Leben leiden ist*, a vida é essencialmente sofrer⁶⁶. E para Palante, o princípio da ironia é pessimista⁶⁷.

Agora, pergunto-me se a lógica de Schopenhauer sobre a vida, que numa visão geral parece trágica, mas no detalhe torna-se cômica, também se aplica à

⁶⁵ Nesta passagem do conto, na edição de *Velórios* da Editora Cosac Naify (2004, p. 89), a grafia de Príncipe dos Prosadores é escrita com letra minúscula. No entanto, na edição da Editora José Olympio (1974, p.73), a grafia está em letra maiúscula, o que faz mais sentido, por isso adoto a grafia em maiúscula ao reproduzir a citação. Isso certamente pode parecer uma observação inútil, mas já vi por aí alguns autores que se aproveitam de iniciais maiúsculas e minúsculas para atribuir valor aos personagens, etc.. Mas neste caso da edição da Cosac Naify creio que se trata apenas de um erro de revisão.

⁶⁶ É verdade que essa máxima de Schopenhauer deriva da influência do Budismo. Um dos principais ensinamentos de Buda consiste na mesma mensagem.

⁶⁷ “*Cela revient à dire que le principe de l'ironie n'est autre que le pessimisme. C'est une conception essentiellement pessimiste que celle de cette Loi d'Ironie que plusieurs penseurs de notre temps ont formulé presque dans les mêmes termes est sans s'être donné le mot*” (PALANTE, 1909, p. 57).

trajetória de Hermógenes Viana, da qual tratei na seção anterior. O nortista foi um homem que traçou para si um caminho de ascensão quando saiu do Pará ainda menino. Conseguiu fortuna, poder e status social...

Tinha ficado rico e influente sem se perturbar nem se desviar de seus propósitos. Conseguiu fazer-se eleger deputado federal, porque sua aspiração era a vida pública. Já fora incluído na comissão de finanças da Câmara e fazia conferências na Associação Comercial quando. Ao sair de um banquete, sem chapéu, apanhou um resfriamento manhoso que deu em pleuris. Tratou-se muito, mas não houve cuidado que bastasse. Apareceu-lhe uma febrezinha renitente. Vieram suores noturnos. Finalmente, depois de várias provas radiográficas e exames bacteriológicos, disseram-lhe que o seu caso era mesmo tuberculose. (RMFA, 2004, p. 95)

... mas certa noite pegou uma friagem que resultou na tuberculose que o vitimaria. O narrador descreve com seriedade a ascensão de Hermógenes, a sua empreitada de sucesso que parecia inverter as expectativas pessimistas que os outros contos de *Velórios* imputam ao leitor. Porém, foi justamente o detalhe banal de sair sem chapéu de um banquete que ocasionou a doença que tornaria a vida quase heroica de Hermógenes em mais uma tragédia recorrente, como a vida dos outros homens da obra, que são comuns, que não atribuíram a sua vida alguma finalidade tão épica. Hermógenes possuía uma finalidade para a sua vida, mas foi derrotado pelo detalhe cômico do cotidiano. Um homem que conquistava o que queria sem falhar, que ascendeu socialmente de maneira espetacular e poderia subverter a ordem pessimista que rege as vidas de *Velórios*. Mas um detalhe banal como sair sem chapéu no sereno inverteu sua história e ele morreu como mais um dos heróis sem finalidade de *Velórios*, os homens comuns, que não são heróis...

Agora, retomo a história de Martiniano, do conto “Martiniano e a campesina”. Não tratei especificamente dele em alguma seção, mas abordei alguns de seus aspectos no decorrer do trabalho. Martiniano era casado com a terrível Dona Ismênia, o enredo faz alusões à história de vida de um santo católico que era exemplo de castidade, São Martiniano, e ele foi o personagem de *Velórios* que “morreu com dignidade. Quando sentiu suas forças declinarem, fixou na filha um olhar entendido e, repuxando a colcha sobre o corpo, endireitou-se para agonizar” (RMFA, 2004, p. 29).

Mas de acordo com a premissa de Schopenhauer (2005, p. 415), a tragédia que significa a vida humana em seus fatos mais salientes como, por exemplo, o

momento da morte de um indivíduo, não garante que este indivíduo morra com a dignidade das personagens trágicas, pois nas largas particularidades da vida somos forçosamente, vulgares caracteres cômicos. No momento do fechamento de sua vida, Martiniano morreu com dignidade. Entretanto, com as banalidades prosaicas de seu velório, que contaram com as gritarias incessantes de sua esposa, Dona Ismênia, essa dignidade foi reduzida frente aos presentes. Já para nós leitores, aquela “vocação conjugal” (RMFA, 2004, p. 33) que Martiniano possuía, e que o fez passar por eventos vergonhosos na juventude, reduz por certo a dignidade da sua *hora mortis* que abre o conto. Esse espírito romântico e idealista de Martiniano, totalmente oposto ao do santo homônimo, resultou no casamento com Dona Ismênia que garantia até mesmo à memória do marido um caráter ridículo e cômico.

Operando entre os opostos da tragédia e da comédia, da seriedade e da zombaria através da ironia, *Velórios* dá forma a uma impressão da morte que, justamente por desviar-se para o cômico da vida, opõe-se às expectativas em relação a uma figuração literária mais usual da morte⁶⁸. Entro na leitura da obra esperando que personagens morram, mas não espero que toda vez que eles morram a narrativa prefira dar ênfase às pequenas comichidades que circunscrevem o cotidiano daquela morte ou, como no caso de Martiniano, há também uma rememoração das pequenezas relativas ao passado daquele morto.

Deste modo, a ironia suspende atribuições de valor à morte e aos mortos dentro da obra e faz da própria moralidade com relação à morte, sua relação com a vida e à conduta das personagens uma obrigação assumida pelo leitor. As lacunas produzidas pela ironia fazem com que o leitor modifique suas significações e

⁶⁸ Um exemplo de obra literária que tomo como uma figuração mais usual da morte é sem dúvida, a aqui já várias vezes citada *A morte de Ivan Ilitch*, de Lev Tolstói, que se trata, muito possivelmente, da obra mais famosa da literatura ocidental moderna sobre o assunto. Sabe-se que o autor russo era, de certa maneira, obcecado pela ideia da morte e a relevância que o tema tem em suas obras, atinge seu ápice nesta novela, em que seu protagonista tenta buscar um sentido para a sua vida diante da morte. Mas ainda que se foque no processo de doença e falecimento da personagem, a principal lição que nos deixa Ivan Ilitch é sobre a vida, sobre uma vida vivida cheia de decência burguesa, *comme il faut*, mas que, diante do fato final se apresenta como uma grande mentira. A visão de Tolstói sobre a morte é dramática e cheia de terror. O escritor russo Dmitri Merejkowski diz que Tolstói “has infected the minds of a whole generation with his on terror. If, in our day, people are afraid of death and that with such shameful and hitherto unheard-of panic; if we all, in our inmost hearts, in our flesh and bones, have this cold shudder, (...) then we are, in very long measure, indebted for it all to Leo Tolstoi” (1902, p.36). E é verdade, pelo menos 80% da bibliografia datada do século XX que levantei para esta pesquisa cita Ivan Ilitch e que este personagem inspirou muitas outras mortes na literatura e, pelo menos para mim, sempre foi a novela uma referência literária absoluta sobre o tema da morte na modernidade.

modifique a si e as suas próprias concepções sobre o fenômeno da morte, claro, dependendo do empenho que deposita em sua leitura.

A ausência de um narrador participativo e a negação de uma predisposição moral do texto deixa o leitor livre para atribuir suas nuances de representação, seus graus de reprovação ou concordância diante das atitudes daqueles vivos ao velarem seus mortos. Segundo Muecke (1995, p. 76), os tipos de ironia são mais ou menos poderosos de acordo com sua proporcionalidade de “capital emocional que o leitor ou observador investe na vítima ou no tópico da ironia”. Como os narradores de *Velórios* são, em geral, seletivos e nenhum personagem parece capaz de atribuir algum sentido à morte do outro, por parte da obra não há investimento emocional dentro dos contos.

Como diria Mário de Andrade (2004, p. 128-129), por mais amante da vida que fosse Rodrigo, este não podia ou não queria a contemplar como experiência, e sim como resultado irremediável. Assim, Mário sugere diretamente em carta para o amigo: “A qualidade específica de seu espírito é isso: a imparcialidade. E não tem nada no mundo como a imparcialidade para reduzir essa coisa criminosíssima e bestíssima que é a vida, a pó de traque”. Os narradores de *Velórios* reduzem a vida “a pó de traque” e, ao fazerem isso, potencializam o poder de sua ironia, pelo alto capital emocional que obrigam o leitor a depositar na relação entre vida e morte presente nos contos.

[...] isso não significa abandonar os reinos da arte e da ironia e entrar nos da pura subjetividade e preferência individual; as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pela mesma razão, as áreas em que mais se investe capital emocional: religião, amor, moralidade, política e história. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos contraditórios: fé e fato; carne e espírito; emoção e razão; eu e o outro; dever ser e ser; teoria e prática; liberdade e necessidade. Explorar esses elementos ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido. (MUECKE, 1995, p. 76)

Segundo Northrop Frye (2014, p. 154), quando se tenta isolar o irônico, descobre-se que ele parece ser simplesmente “a atitude do poeta como tal, uma construção desapaixonada de uma forma literária”. Assim, de modo mais geral, a ironia utiliza um padrão de palavras que procura se distanciar da declaração direta ou de seu próprio sentido óbvio. Como provém do mimético baixo, o estilo irônico “toma a vida exatamente como a encontra [...] e fabula sem moralizar” (p. 155).

Assim, em *Velórios*, o defunto pode ser integrado no mobiliário da sala sem nenhuma ressalva moral por parte do narrador de cada conto ou de seus personagens, que aproveitam dessa liberdade para terem pensamentos escusos e atitudes medíocres, numa lógica de sinceridade com relação aos pormenores do fúnebre. Afinal, o que se procura nas narrativas toda vez que a morte se assoma é justamente esses pequenos ridículos da vida, da vida que rodeia a morte de outrem. “[...] A ironia resulta do inteligente emprego do contraste, com vistas a perturbar o interlocutor [...] é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhado de um sorriso” (MOISÉS, 2004, p. 247).

Portanto, mesmo dentro da esfera trágica que é a vida humana percebida em sua generalidade, cujo ponto final encontra-se na morte, pode-se atribuir o efeito do risível, partindo dos pequenos atos cômicos do cotidiano. Henry Bergson (1983, p. 28) já dizia que o poeta trágico evita o que possa chamar a atenção para a materialidade de seus heróis, pois tudo o que tenha a ver com a corporeidade, com as pequenas minúcias de seu dia a dia, com seu aspecto demasiadamente humano acaba por infiltrar o cômico. Para Bergson, o cômico surge justamente quando a atenção é bruscamente transportada da alma para o corpo. Schopenhauer, como já dito, não acreditava na dualidade entre corpo e alma então tratava o cômico, o efeito risível como resultado da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso a expressão desta incongruência. Palante faz uma releitura desse processo como análogo ao sorriso amargo que pode derivar do riso irônico. Assim a ironia sempre carrega a marca da incongruência da natureza humana.

O efeito risível do irônico com o qual *Velórios* volta e meia nos surpreende também pode ser encarado como um embate diante da morte: segundo Bataille (1989, p. 47), o riso pode significar uma vitória sobre a morte, pois sua explosão suscita a experiência do nada, do impossível, da morte, indispensável para que o pensamento se sobreponha a si mesmo e o homem seja capaz de, ainda que por poucos segundos, aceitar o desconhecido de um pensamento que se sobreponha a si mesmo. Assim, o riso constrói a possibilidade de ultrapassar o mundo e “o ser que somos”: precário, limitado e mortal, marcado pela impossibilidade de atingir a verdade, o conhecimento pleno do mundo. Pelo riso se escapa instantaneamente do “trágico sentimento da vida”. Mas o que diz Bataille sobre o riso é uma interpretação mais otimista daquele riso amargo de Palante, que escapa quando uma verdade

terrível é revelada, dizimando as esperanças mais certas, como expressão viva da contradição da existência humana, do “sentimento trágico da vida”.

Contudo, o primeiro conto de *Velórios* nos sugere “um temperamento impróprio para tragédias” atribuído à sua protagonista, D. Guiomar, que conheceremos a seguir. Mais uma tragédia ironicamente anunciada.

3.4. “D. Guiomar” e a ironia trágica

“D. Guiomar”, protagonista da primeira história de *Velórios*, só morre no final do conto, depois de uma resignação profunda diante das tragédias de sua vida. Desta maneira, a obra de Rodrigo não começa lançando um cadáver na frente do leitor, mas já dá indícios da ironia com que caracterizará a morte na descrição espacial de sua primeira cena, a rua em que o detestado casal de namorados da história se despede: “Àquela hora da noite os bondes passavam a toda velocidade pela rua General Polidoro, como se os motorneiros quisessem afastar da vista o mais depressa possível as grades do cemitério” (RMFA, 2004, p. 15). O escuro da noite torna ainda mais limitado os sentidos, sendo o período reservado e preferido para os mistérios que rondam a morte. O cemitério à noite é uma figuração violenta do silêncio e da penumbra da morte e prefere-se seguir o cotidiano sem tê-la em conta, mesmo que seja de longe, avistada de dentro do bonde naquelas grades, durante o mesmo caminho que é feito todo dia.

A protagonista é mãe de família devotada e de passado triste, no qual figuram um casamento opressor e as mortes de suas duas filhas jovens. O conto é narrado em terceira pessoa e se inicia num momento próximo à morte de D. Guiomar, com essa cena de seu filho caçula, José, aos beijos com a namoradinha na rua General Polidoro. A menina era dona de uma vulgaridade explícita, da qual o próprio José tinha consciência. No fundo, tomava isso como um indício da decadência que sua família sofrera nos últimos anos. Apresentado esse dado, a narrativa volta-se para o passado, quando Teotônio Viegas, marido de D. Guiomar e pai dos meninos ainda era vivo. Moravam em um luxuoso casarão e viviam sobre os mandos e desmandos desmedidos do patriarca, homem de retórica sedutora e bastante infiel à mulher. D. Guiomar vivia infeliz naquela riqueza, constantemente humilhada pelo marido. Com os filhos não era muito diferente. Naquela época eles eram quatro: Juju, Geraldo, José e Zaira. As duas meninas morreram da mesma moléstia, quase que seguidamente, entristecendo ainda mais a vida submissa da mãe. Mas D. Guiomar

passou por cima das perdas com uma resignação heroica e, depois que o marido adoeceu, ainda cuidou dele por cerca de dois anos, vendo sua condição social decair rapidamente.

A família ficou pobre e se mudou para a casinha incômoda e de pintura grosseira onde continuavam morando. Depois da morte de Teotônio, D. Guiomar viveu os dias mais felizes de sua vida, pois, mesmo com simplicidade, aquela liberdade colocava sempre um sorriso de satisfação em seu rosto. Mas essa felicidade só durou até José arranjar a tal namoradinha, o que despertou a ira de seu irmão mais velho, Geraldo. Os dois brigavam diariamente, violentamente, e diante desse desentendimento dos filhos, D. Guiomar voltou a sentir-se impotente e infeliz. Até que, numa noite de domingo, ela faleceu, de um edema agudo no pulmão. Foi socorrida por Geraldo, mas já era tarde. José estava fora de casa, no cinema com a namoradinha. A morte da mãe despertou na cabeça do mais velho uma forte esperança de que, talvez agora, José finalmente terminasse aquele namoro indecente. Com esse pensamento, Geraldo, enquanto preparava e vestia o cadáver de D. Guiomar, sentiu um início de alegria dentro de si, esperando o retorno do irmão para casa.

Por esse resumo do enredo percebe-se que, além de D. Guiomar, há outros três mortos no conto, metade da família Viegas: as duas filhas e o marido. Pertencia a uma classe mais abastada, mas decaiu socialmente depois de uma sequência de mortes na família. Ademais, mesmo que a protagonista possuísse um temperamento “impróprio para a tragédia”, foram tantas as infelicidades que sucederam em sua vida e que ela tentou abafar com uma resignação meio absurda, que não passa de ironia maliciosa do narrador afirmar mais de uma vez esse traço psicológico de D. Guiomar. Na verdade, tendo ela ou não “um temperamento impróprio para tragédias” (RMFA, 2004, p. 27) a personagem apresenta características de uma heroína trágica. Mas bem longe do sublime presente nas tragédias gregas, a história de D. Guiomar configura uma tragédia irônica.

Segundo Northrop Frye (2014, p. 145-147), em sua teoria dos modos ficcionais, o enredo literário consiste basicamente em alguém fazendo alguma coisa. Esse alguém, se é um indivíduo, é o herói, “e essa alguma coisa que ele faz ou não consegue fazer é o que ele pode fazer, ou poderia ter feito, no nível dos postulados feitos sobre ele pelo autor e pelas consequentes expectativas da audiência” (p. 145). Assim, as ficções podem ser classificadas através do poder de ação do herói, que

pode ser maior do que o do leitor, menor ou quase o mesmo. Na divisão estipulada por Frye (2014, p. 147), quando o herói é “inferior em força e inteligência a nós mesmos, de modo que tenhamos a impressão de olhar de cima para baixo, para uma cena de sujeição, frustração ou absurdo”, o herói pertence ao modo irônico: D. Guiomar é retratada como inferior em força e inteligência ao leitor, já que, acima de tudo, representa a figura de uma mulher submissa e sem nenhuma liberdade, além de ser descrita pelo narrador como tendo uma “inteligenciazinha pueril” (RMFA, 2004, p. 18), o que certamente não é indicativo de sabedoria. D. Guiomar é o tipo de personagem que facilmente se contenta ou deixa-se atropelar pelos fatos. Talvez seja um retrato da mãe de família de um Brasil patriarcal e machista da década de 1920, mas, ao contrapô-la a outras mulheres da obra como D. Ismênia ou D. Amália — que pareciam controlar a vida de seus maridos —, percebemos que tamanha submissão e resignação estão mais para um traço de sua personalidade, que interfere no enredo de sua vida e não consiste, em primeira instância, em alguma forma de crítica de gêneros, ainda que também seja possível esta leitura.

Contudo, o principal motivo que a torna tão diferente das outras duas esposas que protagonizam os outros contos de *Velórios* é o fato de ser ela quem irá morrer, D. Guiomar é a principal morte da história, ao contrário de Dona Ismênia e D. Amália⁶⁹, que não morrem e alimentam-se até o último momento da existência de seus maridos: “Em todas as vidas podem-se encontrar mortos dos quais alguém se alimentou. Entre pessoas finas, boas grosseiras, más, por toda parte se encontram os mortos dos quais se abusou” (CANETTI, 2011, p. 46). O único morto da qual D. Guiomar eventualmente se alimentou foi seu marido, Teotônio Viegas: sua morte significava para ela a liberdade. Mas é este sentimento que, ironicamente, acabaria traçando a sua própria desgraça, a sua tragédia irônica.

Para Muecke (1995, p. 64-65), existem diversos tipos de ironia, cada qual com a sua própria “coloração filosófico-emocional”. Todos esses tipos guardam características próprias e têm em comum apenas uma: a qualidade-sensação que se configura como uma realidade duplamente contraditória que remete à sensação de libertação, já que o discurso irônico permite leituras diversas, variantes a cada leitor, de acordo com seu repertório e contexto de mundo. Quando a contradição da ironia se dá entre um sentido emocional e outro racional, tem-se o que Muecke (1995, p.

⁶⁹ Aqui procurei usar a mesma grafia de “Dona” que o autor quando se refere às personagens: D. Guiomar (título), Dona Ismênia e D. Amália.

71) denomina “ironia fechada”, que pode ser subdividida entre cômica, satírica, trágica e absurda. Com relação a *Velórios*, interessa-me o conceito de ironia trágica: esta se caracteriza principalmente por um herói que possui inteligência e poder menores que o leitor e que acaba em desgraça pelas consequências de uma ação produzida por ele mesmo, mas da qual não necessariamente é culpado. Em outras palavras, é o herói que morre pela própria língua.

Todavia, para Frye (2014, p. 147), o conceito de herói irônico ainda se aplica quando “o leitor sente que está ou poderia estar na mesma situação, já que a situação está sendo julgada pelas normas de uma liberdade mais ampla”: a liberdade que o discurso irônico prescreve à interpretação do texto. Neste aspecto, pode-se incluir Hermógenes Viana nesse padrão de herói irônico, uma vez que ele mesmo criou a casualidade de sua morte, querendo curar-se da tuberculose ao seu modo, ainda que o nortista não pareça inferior em inteligência ou poder ao leitor. Para que a ironia possa produzir um efeito trágico, é preciso que exista na trama uma inversão que possa ser previsível para o leitor. No caso de “O nortista”, a inversão que seu plano de se curar ao seu modo sofrerá torna-se previsível para o leitor já quando o médico-narrador apresenta aqueles seus dois motivos para ter aceitado o cargo. Logo em seguida, com o primeiro desentendimento e o crescente afastamento entre as partes, a perspectiva da inversão irônica vai ficando cada vez mais clara ao leitor, ainda que Hermógenes não consiga percebê-la totalmente e tomar uma atitude contra isso.

Mas volto ao caso de D. Guiomar, que é inferior em inteligência e poder ao leitor. Ademais, a sua percepção de mundo parece um tanto determinista, tal como era o destino dos personagens da tragédia grega por via da sabedoria de seus deuses e oráculos. Para “a inteligenciazinha pueril” de D. Guiomar, a infidelidade do marido nada mais era do “um fenômeno que obedecia em verdade a uma relação necessária, derivada da própria natureza das coisas”.

Todavia, de certa altura em diante, as observações e os conhecimentos de Dona Guiomar sobre as aventuras de Teotônio avultaram e se coordenaram de tal sorte que chegaram a constituir uma ciência. Ela tinha uma inteligenciazinha pueril, mas a experiência fê-la apreender algumas leis que presidiam à sucessão dos acontecimentos na história das conquistas do marido. [...] Com o correr do tempo, entretanto, ela se convenceu de que aquilo era assim mesmo. Chegou à conclusão de que se tratava de um

fenômeno que obedecia em verdade a uma relação necessária, derivada da própria natureza das coisas. (RMFA, 2004, p. 18-19)

Quando casada, D. Guiomar aceitava com essa sua resignação determinista o inferno que o marido tornava a sua vida. Temia-o mais fisicamente do que de qualquer outra forma, pois ele nunca pôde lhe despertar o mínimo respeito. O comportamento de Teotônio era perverso: costumava levar suas pretendentes a amante para conhecerem a esposa legítima e fazê-las amigas. D. Guiomar, mesmo com sua inteligenciazinha pueril, percebia toda a empresa do marido e, depois que ele se desinteressava de cada amante, elas a procuravam para juntas falarem mal da nova eleita.

No entanto, D. Guiomar não desferia sequer um ataque ou reclamação ao marido, apenas pelas suas costas. Dirigia as reclamações a todos da casa: filhos, copeiras, cozinheiros. Mas sua ternura era tamanha que nada que dissesse ganhava um tom agressivo. Era uma mãe zelosa e amorosa, uma patroa respeitosa e gentil. Até o dia em que o marido se envolveu com uma moça invocada que, embebida de ciúmes, desferiu nele uma porção de tiros em plena Praia Vermelha. A atiradora tinha má pontaria e nenhuma bala atingiu Teotônio. Mas o acontecimento foi manchete em vários jornais sensacionalistas, causando um escândalo social que D. Guiomar não sabia se seria capaz de superar.

Já estava ficando velha e tolerava todas as infidelidades e todos os abusos do marido. Daquela vez, porém, sentiu-se atingida pelo escândalo e desmoralizada pela infâmia de Teotônio:

— Você acha que eu devo me suicidar, Juju?

Formulou essa pergunta à filha mais velha no mesmo tom em que a interrogaria a respeito do vestido com que tivesse de ir à missa.

— Ora essa mamãe! Eu lá posso saber? A senhora é que sabe.

A reação de D. Guiomar não passou daí. (RMFA, 2004, p. 20)

A resignação de D. Guiomar com relação aos despautérios de seu casamento era tamanha que só a morte lhe parecia uma saída. Mas afim de sempre evitar a tragédia e a perda de medida, abafava o sofrimento. O estilo irônico de Rodrigo parece não lhe dar uma profundidade psicológica a ser levada muito em conta, pois mesmo quando cogita o suicídio e expressa isso à filha, parece dopada de uma resignação quase doentia. A filha Juju também não foi lá das mais compreensivas em sua resposta, e é descrita como alguém que falava pouco e manifestava grande talento para o cálculo mental. O narrador também acrescenta que ela não se parecia

em nada com a mãe, o que sugere que D. Guiomar não era tão racional assim quando preferia calar-se em vista de seus sofrimentos.

O tempo passou e D. Guiomar esqueceu o acontecido da Praia Vermelha, sem nenhum ressentimento. A autoridade de Teotônio não diminuía em função do ocorrido e continuava ele a brilhar para suas visitas na mesa de jantar. Sempre se referia à mesma história para impressionar seus convidados: seu papel de destaque na proclamação da República, o que gerava múltiplas piadas de escárnio entre José e Geraldo. A esta época, a família ainda contava com quatro filhos, os dois meninos e as meninas Juju e Zaira. A primeira tinha uma saúde extremamente frágil, qualquer descuido e caía de cama. Morreu do peito, em um retiro médico em Campos do Jordão. Mas a moléstia havia sido transmitida para a mais nova, Zaira, que resistiu ainda menos do que a irmã, apesar de sua aparência mais saudável. Assim que os primeiros sintomas apareceram, ela se entregou completamente, ardendo em uma febre exasperada até a morte. D. Guiomar era muito apegada às filhas, principalmente à caçulinha Zaira. Se a mãe sentiu profundamente a morte de Juju, chorou ainda com maior desconsolo a morte da filha mais moça. “Mas aquelas dores imensas não lhe deixaram amargura, assim como a dureza e as infidelidades do marido nunca puderam alterar-lhe o temperamento” (RMFA, 2004, p. 22).

Depois que Teotônio adoeceu, ela e os dois filhos homens, José e Geraldo, passaram por diversas dificuldades financeiras. Em pouco tempo, perderam sua vida luxuosa. Teotônio morreu depois de dois anos de moléstia. A partir daí, D. Guiomar passou a viver os melhores dias de sua vida, mesmo com simplicidade e contando os tostões todo mês, a felicidade de não ser mais oprimida pelo marido valia qualquer luxo. Ainda chorava a morte das filhas, mas sentia-se bem e disposta para a lida cotidiana, “sentindo uma confiança em si e uma despreocupação de espírito que dantes não possuía” (RMFA, 2004, p. 23). Essa felicidade de D. Guiomar tinha um nome: liberdade. Mas para uma personagem que viveu sempre dentro de uma lógica determinista de resignação, essa reviravolta que lhe faz sentir livre está mais para ironia do que para uma mudança justa. Ademais, a oposição entre determinismo e liberdade com relação à vida é uma questão tão complicada quanto a relação estabelecida entre morte e vida. Todavia, nosso autor fez questão de pontuá-la, ainda que discretamente, já em seu primeiro conto, que manifesta o temperamento impróprio para a tragédia.

A palavra liberdade serve para expressar uma tensão muito importante, quem sabe a mais importante de todas. Nós sempre queremos seguir em frente e quando o lugar a que queremos ir não tem nome, quando é indeterminado e não se veem fronteiras, chamamos isso de liberdade. (CANETTI, 2011, p. 32)

As fronteiras da vida de D. Guiomar eram basicamente tudo o que dizia respeito ao seu casamento com Teotônio. Depois que ele morreu, ela não podia ver fronteiras e considerava-se livre. Mas isso é apenas ironia. Segundo Muecke (1995, p. 71), o elemento característico da ironia está no modo em que o escritor joga com o real sentido das palavras e com o sentido que elas parecem ter. Esta divergência entre ser e parecer é o pivô da estranha relação entre o que faz parte da obra e o que pertence ao leitor. O que para o leitor é o sentido real de uma determinada expressão, para o personagem pode ser um sentido que nem lhe passa pela cabeça, totalmente alheio a sua intenção. A citação que mostra a lógica determinista com que D. Guiomar percebia os fatos de sua vida ainda casada é completamente oposta à forma como se sente feliz e livre depois da morte de Teotônio. Ademais, o narrador repete duas vezes que a protagonista possuía “um temperamento impróprio para a tragédia”, o que sugere ao leitor que em breve essa aparente liberdade iria acabar, ainda que D. Guiomar não soubesse disso.

Ela não esperava o violento desentendimento que se deu entre seus filhos, Geraldo e José, pois eles eram muito unidos desde pequenos. Mas uma mulher de “vulgaridade irritante” que José, o mais novo, passou a namorar, desestabilizou essa união. Ele próprio tinha noção da degradação que isso representava, mas já estava viciado naquele misto de possessão e desejo que a rapariga lhe incitava. Geraldo vivia alertando-o, pedindo para que acabasse com aquela indecência e, com o tempo, ficou cada vez mais severo, chegando a pedir a intervenção da mãe para proibir o namoro do caçula. José já não tolerava mais tamanha intromissão e o clima da casa ficava cada vez mais tenso, o silêncio pairava na hora das refeições e o irmão mais velho tornava-se cada vez mais sombrio e agressivo. Geraldo ficava até tarde da noite esperando José chegar de seus encontros amorosos para brigar violentamente com ele, trocando injúrias grosseiras. D. Guiomar acordava e acudia os filhos, pedindo para que eles ao menos tivessem a caridade de esperar ela morrer para comportarem-se daquela maneira.

Mesmo ciente de que introduzira um grande desgosto à família, o caçula não conseguia desvencilhar-se do namoro. Sentia-se incapaz de renunciar àquela

paixão, quaisquer que fossem as consequências. A vulgaridade física e moral da namorada, ele a distinguia nitidamente, mas nem por isso repudiava a atração violenta que ela exercia sobre seus sentidos.

O prazer de tê-la contra seu corpo, naqueles colóquios atormentados à porta da casinha da rua General Polidoro tinham uma intensidade desesperada que compensava plenamente as cenas horríveis, desenroladas em seguida entre ele e o irmão, quando chegava o momento de voltar. (RMFA. 2004. p. 26)

Logo, aqueles episódios violentos dentro do lar acabaram vitimando D. Guiomar. Num domingo após o jantar sofreu um edema agudo no pulmão. José não estava em casa, mas sim no cinema com a namorada. Geraldo chamou o automóvel da Assistência que chegou tarde demais. Então, lavou e vestiu o corpo morno da mãe e pediu que um moleque vizinho encontrasse o irmão no cinema ou na praia, avisando-o que D. Guiomar havia falecido às oito e meia. Toda a resignação com que a morta havia aceitado os sofrimentos em sua vida de casada não valeu de nada para os dois filhos, ambos incapazes de poupá-la de tamanha infelicidade no fim de sua vida. José sentia uma atração doentia pela menina vulgar e talvez, como o pai, fosse incapaz de neutralizar tal desejo em prol da felicidade da mãe ou do irmão. Geraldo, ainda que não tenha seu aspecto psicológico muito aprofundado no conto, certamente partia com tamanha violência contra o namoro do irmão por motivos não tão íntegros assim.

[Geraldo] Era um rapaz de aparente brandura, mas cuja timidez recobria um temperamento impulsivo e obstinado ao mesmo tempo. José sabia que o afeto que lhe inspirava tinha muita coisa de paternal e sempre se habituara a vê-lo empenhado em orientar-lhe a vida, desde a infância mais remota, com um cuidado tão discreto quanto meticuloso. Conhecendo o irmão profundamente, discernia bem o motivo de sua hostilidade apaixonada. Quanto mais o compreendia, porém, menos lho perdoava e concebia pouco a pouco uma aversão por Geraldo que ia aumentando a cada altercação entre eles, a ponto de levar a odiá-lo como jamais tinha odiado um inimigo. (RMFA, 2004, p. 26)

A verdadeira causa do desentendimento entre os irmãos fica em suspenso no conto. Mas provavelmente tem a ver com a figura do pai infiel que tanto sofrimento causara à família. Geraldo também poderia sofrer de ciúme com relação ao irmão ou

ter certa queda por meninas vulgares que buscava controlar. Tudo o que se pode tirar dos reais motivos do embate entre eles são suposições.

De toda maneira, na conjunção de duas passagens do conto, pode-se também pressupor um fato que remete ao enredo da mais famosa tragédia grega. Na primeira passagem, que se dá no passado da família, há uma fala corriqueira de D. Guiomar sobre uma fofoca que soubera da nova amante de Teotônio: “— Você sabe o que é que a Dina me disse, Juju? Que a viúva do Queiróz agora não tem mãos a medir com a roda de Teotônio. Que cada dia é um que ela favorece com o sobejo do defunto” (RMFA, 2004, p. 19). Depois, referindo-se à namorada de José, temos a passagem: “A moça era filha de uma viúva mal afamada e tinha, ela própria, reputação duvidosa entre os rapazes do bairro” (RMFA, 2004, p.24). Claro que esses são indícios muito pobres para confirmar alguma forma de incesto presente no conto. Mas a prosa de *Velórios* é basicamente feita de sugestões e a primeira passagem é a única fala de D. Guiomar com relação a amantes de Teotônio durante o conto, além de a segunda passagem ser a única descrição sobre a namorada de José em que o narrador lhe atribui mais características além de sua “vulgaridade irritante”.

Mas também pretendo estabelecer a personagem de D. Guiomar como uma heroína de tragédia irônica. Pode-se dizer que ela morreu pela própria língua uma vez que, vítima das infidelidades do marido, antes da completa resignação, costumava desabafar com os filhos e empregados as histórias de traições. O conto sugere que, nas poucas e curtas reclamações que fez durante a vida de casada, D. Guiomar plantou na mente dos filhos algumas sementes de intriga que, tardiamente, resultariam no embate entre os irmãos José e Geraldo e no seu fim trágico. Segundo Walter Benjamin (2010, p. 109), ao ficar em silêncio, o herói trágico quebra as pontes que o ligam ao mundo, ergue-se e sai do domínio da personalidade que se define e se individualiza no discurso intersubjetivo para entrar na gélida solidão do si-mesmo: “este nada conhece fora de si, é a pura solidão. Como há-de ele dar expressão a esta solidão, a esta intransigente obstinação consigo próprio, a não ser calando-se?”. O silêncio de D. Guiomar com relação aos desrespeitos de Teotônio foi a resignação com que aceitou a sua vida de casada. Todavia, ela é uma heroína de tragédia irônica, portanto, mesmo vivendo nesse silêncio, as poucas reclamações que desferia aos filhos e criados, as poucas vezes que deu vazão ao seu lado

demasiadamente humano acabariam por traçar seu final: “Quando a imperícia do ato se volta contra o fim buscado, estamos em plena tragédia” (LÉVINAS, 1997, p. 26).

A ironia trágica [...] torna-se simplesmente o estudo do isolamento do trágico em si, e, por meio disso, abandona o elemento do caso especial, que, em certo nível, está em todos os outros modos [da tragédia]. Seu herói não tem necessariamente nenhuma *harmatia* [erro cometido pelo herói da tragédia] trágica ou obsessão patética: ele é apenas alguém que acaba isolado de sua sociedade. Portanto, o princípio central da ironia trágica é que tudo o que de excepcional ocorrer ao herói deve estar em descompasso com seu caráter. [...] A tragédia é inteligível porque sua catástrofe encontra-se plausivelmente relacionada à sua situação. (FRYE, 2014, p. 155)

D. Guiomar não cometeu nenhum erro trágico, tampouco tinha qualquer obsessão patética, apenas passou o casamento inteiro tentando evitar o conflito com o marido. Mas isso não adiantou de nada, porque aquilo a que ela se resignou durante seu casamento permaneceu vivo na relação com os filhos, assim como o exemplo de Teotônio parece ter alguma influência nas escolhas amorosas de José e no suposto recalque de Geraldo. Todavia, a ironia do texto de Rodrigo isola da situação trágica a sensação de arbitrariedade, de D. Guiomar ter sido azarada, selecionada aleatoriamente ou sorteada, não merecendo o que acontece a ela mais do que qualquer outra pessoa mereceria em seu lugar: “se há uma razão para escolhê-la para a catástrofe é uma razão inadequada, e suscita mais objeções do que as responde” (FRYE, 20114, p. 155).

Assim, percebe-se que a vítima típica da tragédia irônica é uma espécie de bode expiatório, alguém que é isolado de seu meio por alguma razão irônica da sua condição. É uma vítima aleatória, que, segundo Frye (2014, p. 155), começa a se cristalizar principalmente nos textos literários que tratam do âmbito doméstico, conforme a ironia ganha força na literatura ocidental como prática de enunciação. Segundo Minois (2003, p. 569), a ironia generaliza-se no século XX, sendo ela uma constatação da impotência, uma forma de conduta que permite ultrapassar o absurdo do mundo, do homem, da sociedade. Dessa maneira, a ironia transforma o herói da tragédia em um mero bode expiatório, que sofre as consequências de um erro que não foi grave, nem fatal, foi apenas trivial, algo “humano, demasiadamente humano”.

Frye (2010, p. 156) denomina o bode expiatório da tragédia irônica pelo nome grego *pharmakos*: um personagem que não é inocente nem culpado, como D.

Guiomar. Ela é inocente no sentido de que aquilo que lhe aconteceu é muito maior do que a ação que provocou a tragédia, como reclamar para os filhos e empregados as constantes traições do marido. Mas ela é culpada no sentido de que é um membro de uma sociedade culpada, ou “vive num mundo onde tais injustiças são uma parte inescapável da existência”. A vida humana se dá num mundo em que tais injustiças são uma parte inescapável da existência. Através da ironia, a inocência e a culpabilidade da personagem são isoladas, por isso não nos parece arbitrário o que aconteceu com D. Guiomar, parece apenas uma ironia do destino e uma constatação da impotência humana. A ironia pessimista que sempre carrega a marca das contradições de nossa natureza.

Mas o fato mais chocante do conto certamente é que a morte de D. Guiomar é percebida como uma faísca de esperança e alegria por Geraldo com relação à conduta do irmão mais novo. Se D. Guiomar sobreviveu à vulgaridade com que seu marido vivia, sempre numa atitude resignada, não foi ela capaz de aguentar a mesma situação com relação ao filho caçula e morreu por isso. Esse sentimento de Geraldo que faz da morte da mãe a solução para o conflito com o irmão é também ironicamente trágico, transformando D. Guiomar num legítimo bode expiatório que, além de tudo, será enterrada com o vestido de seda usado só uma vez para receber uma velha amante do marido.

Foi Geraldo que, auxiliado pela cozinheira, prestou à mãe os últimos cuidados, metendo-lhe depois no corpo ainda morno o vestido novo de seda preta, que ela só tinha usado uma vez para pagar a visita de Dona Epinona (saúdosa das ternuras antigas de Teotônio). Era uma noite de verão. Os rádios da vizinhança confundiam os compassos de sambas, marchas e tangos. [...] ficou um momento parado na porta, imaginando se a morte de Dona Guiomar poderia separar afinal o irmão da namorada. Depois veio vindo lentamente e sentou-se junto ao corpo da mãe. No fundo de seu coração uma primeira esperança punha uma possibilidade de alegria. (RMFA, 2004, p. 28)

D. Guiomar morre porque nunca fez outra coisa além de resignar-se aos comportamentos vulgares dos homens de sua família. Submeteu-se tanto às humilhações causadas pelo marido, que viver aquilo de novo com os filhos lhe pareceu um fracasso intolerável.

Dizem que a morte vem para muitos como uma absolvição, e é raro haver alguém que não a tenha desejado às vezes. Ela é o símbolo maior do fracasso: quem fracassa em algo grandioso consola-se com

o fato de que poderia fracassar em algo ainda maior e toma aquele manto tenebrosamente escuro que cobre tudo uniformemente. (CANETTI, 2011, p. 32)

D. Guiomar, como heroína de uma tragédia irônica, consola-se com a morte porque não lhe resta outra saída. Não pode ser livre no determinismo vulgar que rege a conduta dos homens de sua vida. Assim, morre para ganhar uma imortalidade irônica na visão do filho mais velho, que passa a acreditar que sua morte resolveria o problema que mais lhe atormentava. A morte da mãe torna-se rapidamente uma possibilidade de alegria, porque, de certa maneira, ela lhe dará o poder para acabar com o namoro do irmão. Walter Benjamin (2010, p. 262) diz que a morte da tragédia é uma imortalidade irônica e que essa é a origem da ironia trágica. O herói da tragédia grega morre porque não pode viver dentro do tempo determinado pela ação, já que alguém tem que morrer para estabelecer que este é o destino inescapável de todos os homens. A morte é o modo pelo qual a tragédia grega concebe o caráter de precariedade do homem, assim, a realidade do herói trágico é o desamparo. O herói da tragédia irônica, além de também desamparado, acaba isolado de seu meio e tomado como aquele que sofre de todas as culpas dos outros homens. Mas não há nada de sublime na lição que a sua morte deixa. O mimético baixo que dá origem ao estilo irônico torna-o apenas uma vítima de alguma incongruência ou inevitabilidade da vivência doméstica, como D. Guiomar. A tragédia de sua vida a partir de uma visada geral é ironicamente suavizada quando a conhecemos pelas comichões cotidianas que viveu nessa família tão problemática.

3.5. “Os mortos como aqueles aos quais se sobreviveu”⁷⁰

A possibilidade de alegria que a morte de D. Guiomar traz a Geraldo sugere um sentimento de prazer. Ele sente que pode tomar a morte da mãe para si e tornar-se mais poderoso no embate com o irmão. Esse sentimento é o que Elias Canetti denomina de “concupiscência de sobreviver” (2011, p. 234) ou “prazer pela sobrevivência” (2011, p. 233). Toda vez que um homem sobrevive ao outro, sente um efeito de prazer e um poder instintivo por ser ele quem ainda está vivo, quem sobreviveu. “Esse efeito trata-se, enfim, de um estágio, de forma alguma

⁷⁰ Este é o mesmo título de uma seção do capítulo “O sobrevivente”, da obra *Massa e poder* (1960), de Elias Canetti.

humanamente digno, que se encontra no coração tanto do poder como da grandiosidade, o qual temos de encarar sem temor nem piedade” (2011, p. 29).

Para Canetti (2011, p. 29), um homem morto, que nunca mais voltará a se levantar, produz um efeito extraordinário no homem que o vê. O primeiro seria o de incredulidade, ainda mais forte se o morto lhe é próximo e significativo. Confirmada a morte, segue-se o horror que estar diante dela cria. Este horror pode ser denominado de um fato único, visto que “incorpora em si todos os outros fatos. O confronto com o morto é o confronto com a própria morte — menos que isso, porque não morremos realmente; mais, contudo, porque sempre há a morte de outrem”. Do confronto com a morte surgem mais dois efeitos: um diz respeito ao pensamento sobre o pós-morte, posto à luz de diferentes formas por cada religião ou crença e que não é motivo nenhum de vergonha. O outro efeito é ao qual Canetti se dedica e que conversa mais intimamente com o desfecho do conto “D. Guiomar”, além de abrir uma possibilidade de interpretação sobre a relação entre os vivos e mortos de *Velórios*:

O horror despertado pela morte, tal como ele se apresenta; é dissolvido pelo contentamento: não fomos nós que morremos. Mas poderia ter sido. É o outro, porém, que aqui jaz. Nós mesmos estamos de pé, intocados e inatingidos; e, seja um inimigo que foi morto, seja um amigo que morreu, tudo parece subitamente como se a morte, pela qual nos vimos ameaçados, tivesse se desviado para outrem. Esse é o sentimento que rapidamente predomina; o que antes era horror deixa-se penetrar pela satisfação. Nunca aquele que está de pé, para quem tudo ainda é possível, tem tanta consciência de seu estar de pé. (CANETTI, 2011, p. 29)

Pois essa descrição parece a reação de Geraldo diante da morte de D. Guiomar. Mesmo sofrendo com a morte da mãe, ele logo é tomado por uma sensação de contentamento que o faz sentir maior, mais vivo e poderoso o suficiente para pôr termo àquilo que até então parecia não ter nenhuma solução além das brigas violentas e desentendimentos entre os irmãos.

Esse estado de coisas é tão terrível e evidente que se procura velá-lo das formas mais diversas. Se dele nos envergonhamos ou não, é algo decisivo para a valorização do ser humano. Mas em nada altera o próprio estado das coisas. [...] O homem jamais acredita inteiramente na morte se não a vivenciou. Contudo, ele sempre a vivencia nos outros. Estes morrem diante de seus olhos como indivíduos isolados, e cada indivíduo isolado que morre convence-o da morte, alimentando seu horror a ela ao morrer em seu lugar. O

que vive mandou-o em seu lugar, e jamais parecerá maior a si mesmo do que quando é confrontado com a morte do outro, que é definitiva, nesse instante ele se sente como se tivesse crescido. (CANETTI, 2011, p. 29-30)

Se desse sentimento “nos envergonhamos ou não, é algo decisivo para a valorização do ser humano”. Uma vez que o desejo da vida prevalece muito mais forte do que o efeito da perda dentro dos contos de *Velórios*, parece-me que seus mortos são simples pormenores sem valor. A desautorização do valor da morte e daquilo que circunscreve o seu universo rege a lógica irônica dos contos que, ao mesmo tempo, são construídos por uma ironia sugestiva que abarca leituras diferentes. No entanto, seja qual for o capital afetivo colocado pelo leitor, a vida em *Velórios* sempre prevalece. Assim, as histórias sempre acontecem em torno de um contentamento por estar vivo que faz com que Dona Ismênia grite sem pudor durante o velório de Martiniano ou com que o neto rapidamente transfira sua tristeza para a possibilidade de vestir o luto. O horror de tocar o cadáver de Seu Ernesto faz com que D. Amália pense numa só coisa: em si mesma. “Era tempo de pião” e Joaquim estava vivo para brincar, ao contrário de Zulmira. Todos eles continuam vivos e, independentemente de qualquer perda ou da tristeza que isso lhes traga, ainda possuem a vida, e, por isso, podem qualquer coisa, diferente de seus mortos.

Segundo Canetti (2013, p. 262), “todo morto é, portanto, alguém a quem se sobreviveu”. Somente em grandes catástrofes ou epidemias, situações mais raras nas quais um grande número de homens sucumbe junto, é que essa afirmativa se modifica. A morte solitária, como a que acontece nos pequenos núcleos familiares dos contos de *Velórios*, dá-se de modo a arrancar um único ser humano do seio de sua família, de seu grupo, deixando para trás todo um bando de sobreviventes.

E todos quantos possuem algum direito sobre o morto formam uma malta⁷¹ de pesar a lamentar por ele. Ao sentimento de enfraquecimento por sua morte vem juntar-se aquele do amor que se tinha por ele, e ambos esses sentimentos são amiúde inseparáveis.

⁷¹ A “malta” é um conceito particular estabelecido por Elias Canetti (2013, p. 93) em *Massa e poder* (1960): “Nas hordas de número reduzido, vagando em pequenos bandos de dez ou vinte homens, a malta é a forma que assume a excitação coletiva, visível em toda parte. Característico da malta é o fato de ela não poder crescer. No vazio que a circunda inexistem pessoas que possam juntar-se a ela. A malta consiste em um grupo de pessoas excitadas que nada mais deseja tão veementemente do que ser *mais*”. Para Canetti (2013, p. 143), na origem das religiões de lamentação, como o catolicismo, está nas maltas primitivas de lamentação que elegem um deus morto injustamente para louvarem.

Lamenta-se pelo morto de maneira mais apaixonada, e, em seu cerne, tal lamento certamente constitui um sentimento genuíno. Se os que estão de fora tendem a suspeitar das manifestações desse lamento, tal se deve à natureza complexa, à multiplicidade de sentidos da própria situação. (CANETTI, 2013, p. 262)

Nós, leitores, estamos de fora e mal temos tempo de suspeitar das manifestações de lamento dos sobreviventes de *Velórios*. Estas, quando existem, rapidamente são sobrepostas pela manifestação mais forte que a afirmação da vida demonstra nos contos. A vida se afirma conforme o narrador resvala para o cômico do cotidiano, de modo a fugir de uma configuração trágica para o momento da morte. A natureza complexa da situação da morte do outro se reduz nessa ironia sugestiva que diz um mínimo significando o máximo, que prefere dar luz ao cômico do cotidiano à tragédia que é o findar de uma vida. O momento do luto, ainda que seja reservado às lamentações com relação à perda de alguém, é também um momento para a reafirmação da vida que continua, para que ela recupere sua estabilidade. Todos que têm motivos para lamentar-se também são sobreviventes. Eles lamentam, na qualidade de pessoas que sofreram a perda, porém, na qualidade de sobreviventes, sentem uma espécie de satisfação que, em geral, não será admitida por eles mesmos nem na mais íntima reflexão. Os personagens de *Velórios* não admitem, mas suas atitudes e pensamentos deixam clara essa satisfação. Antes de enlutados, eles são sobreviventes.

CONCLUSÃO

Este trabalho se dedicou à investigação das figurações do fenômeno da morte dentro dos contos de *Velórios* (1936), de Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Primeiramente, para tentar esclarecer essa figuração da morte de *Velórios*, tentei estabelecer uma relação das práticas fúnebres presentes nos contos com seu contexto histórico e social. Pela ausência de uma bibliografia da história da morte no Brasil nas primeiras décadas do século XX, optei pela conjugação de um conjunto de contos brasileiros⁷² selecionados com a base histórica da obra de Philippe Ariès. A partir disso, pude conjecturar que as mortes dos contos de *Velórios* se passam num momento anterior ao que o historiador francês conceituou como “morte invertida” — quando a morte do outro passa ser algo obscuro, a ser banido do cotidiano das cidades — pois essa tendência se arraigou na cultura brasileira a partir da década de 1960, com os ganhos médicos em escala conquistados pela sociedade e a especialização dos serviços funerários. Os primeiros indícios que gerariam esse processo de “inversão” da morte se deram ainda em meados do século XIX, com as medidas sanitárias governamentais impostas aos ritos fúnebres que levaram os cemitérios para fora dos espaços urbanos e tiraram da Igreja católica a responsabilidade de enterrar os mortos. Essa é a chamada secularização da morte, que foi paulatinamente invertendo os costumes festivos de uma morte barroca e fervorosamente católica, predominante nas cidades brasileiras até a metade do século XIX.

Com a secularização da morte dentro dos centros urbanos, seus ritos deixaram de atingir toda uma comunidade para tornarem-se restritos ao núcleo familiar. Pela confrontação das figurações da morte de *Velórios* e do conjunto de contos brasileiros selecionados, pude constatar que, no começo do século XX, havia velórios nas salas das residências familiares, os cortejos ainda percorriam a cidade e os transeuntes paravam para ver a morte passar pelas ruas. A família cuidava do

⁷² Os contos foram selecionados de acordo com os seguintes critérios: 1) ter como temática principal a morte, figurando ritos fúnebres em seu enredo; 2) datar das primeiras três décadas do século XX; 3) ser ambientado em espaços urbanos: “Muquita” (1904), de Lúcio Mendonça, “O monstro de rodas”, de Antônio de Alcântara Machado e “A única Solução” (1937), de Alfredo Mesquita. Também utilizei algumas passagens do livro dedicado às memórias de Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela* (1967), do *Memorial de Aires* (1908), de Machado de Assis e do conto “Na Rua Dona Emerenciana” (1931), de Marques Rebelo.

morto, vestia-o e organizava seu velório, não os serviços especializados. A vizinhança se comovia para prestar condolências e os conhecidos achavam relevante ver o nome do falecido no obituário do jornal. Ainda era raro morrer em hospitais, morria-se em casa, na própria cama, algumas vezes em companhia de familiares e amigos. Portanto, a figuração da morte em *Velórios* não se enquadra na perspectiva histórica de uma “morte invertida” — que significa algo vergonhoso, obscuro, que deve ficar restrito à assepsia dos hospitais e aos recursos da medicina — é um tipo de morte que se encontra entre a “morte invertida” e a morte barroca e festiva do século XIX, cheia de fervor religioso. Nesse limiar entre essas duas formas de morrer, o fenômeno já não circunscrevia tanto a paisagem urbana, ficava restrito às instâncias do privado, mas ainda despontava vez ou outra no cotidiano das cidades, na passagem dos cortejos ou na mobilização da pequena comunidade que se relacionava com quem morria.

Estipuladas essas breves conclusões sobre a relação das figurações da morte presentes em *Velórios* e seu contexto histórico e social, parti para outras frentes de análise que pudessem esclarecer mais sobre meu questionamento inicial. Esquadrinhei a obra dentro de seu contexto literário de lançamento e percebi que, tendo sido lançada em 1936, *Velórios* possui algumas características adquiridas ainda no modernismo de 1922, mas também se relaciona com o novo projeto de Brasil que o modernismo de 1930 buscava. Os contos todos contemplam cenas cotidianas, assim como sua estrutura não se prende à fórmula básica de início, história e fecho de ouro: a liberdade estrutural assim como a temática cotidiana passaram a ser valorizadas pela literatura brasileira a partir do modernismo de 1922. Todos os contos também contemplam pequenos núcleos familiares e, foi principalmente a partir das obras de Mário de Andrade, *Primeiro andar* (1926) e *Contos de Belazarte* (1934), que o núcleo familiar passou a ser um elemento frequente na contística brasileira, dentro de sua modalidade urbana.

Já o projeto de Rodrigo de ter como a espinha dorsal de sua obra o cotidiano familiar e banal que se anima com a morte de um de seus entes parece uma ideia bastante condizente com o espírito de 1930, uma época em que os projetos literários de diferentes autores se consolidavam dentro de obras cíclicas que tentavam abarcar uma temática social específica. Também é possível perceber nos contos alguns indicativos de mudanças na velha estrutura social do Brasil caros à literatura de 1930, como por exemplo, no embate entre o nortista e seu médico-assistente, ou

na descrição da velha fazenda com uma senzala abandonada de “Quando minha avó morreu”, na decadência vivida pela família Viegas presente no conto “D. Guiomar”.

Rodrigo fez parte do movimento modernista da década de 1920, contribuindo para a revista *Estética* e como crítico literário dentro de jornais de grande circulação. A partir da análise de seus textos críticos desse período vinculados na imprensa, pude notar que sátira, ironia e autoironia faziam parte de seu jogo retórico como crítico e ensaísta. De uma sátira debochada e muitas vezes politicamente incorreta do começo dos anos 20, seu discurso evoluiu para a ironia sóbria de *Velórios*, já nos anos 30, consolidando-se no tom sereno e ponderado, mas nem por isso menos irônico, reconhecidamente atribuído ao Doutor Rodrigo, diretor fundador do SPHAN.

A ironia que perpassa o estilo de Rodrigo em sua atuação como crítico e ensaísta é também a característica mais contundente de *Velórios*. Através dela, a obra equilibra a atmosfera fúnebre, dando relevo aos pormenores da morte e esquivando-se de atribuir valor à relação entre vida e morte. Todavia, o efeito risível que emerge regularmente dessa ironia é uma breve pausa que convida o leitor para uma reflexão sobre as atitudes dos vivos ao redor daqueles mortos. E nisso consiste o estranhamento, o incômodo que *Velórios* pode produzir em seus leitores e que os convida a indagar sobre a morte. Portanto, pode-se perceber que a ironia é o aspecto principal na figuração da morte dentro da obra, o que sugere uma atitude filosófica implícita.

Em razão disso, comecei a seguir algumas pistas filosóficas de *Velórios*, partindo da epígrafe da obra, uma frase sugestiva de Montaigne: “E nada me interessa mais do que indagar da morte das pessoas” (1972, p. 52). Montaigne acredita que se pode tentar aprender a morrer e para isso deve-se destituir a morte do mistério que a envolve. Só que esse mistério vai além das práticas culturais que ela reflete ou das religiões que a tentam explicar. O desenvolvimento da ciência, que deu origem ao processo de medicalização da morte no século XIX, acabou por deslegitimar em grande medida o discurso religioso dentro do contexto ocidental no século XX. Nas críticas literárias do jovem Rodrigo, que datam da década de 1920, volta e meia encontra-se alguns indícios de que ele possuía certas ressalvas com relação ao catolicismo: [...] “a vida é, no fundo, um favor, desprezível apenas aos olhos dos ingênuos, que esperam as delícias de um paraíso problemático prometido pelos padres” (RMFA, 1986, p. 245).

Nesse mesmo estado de espírito são feitas as alusões à religião católica dentro de *Velórios*. Partindo dos dois contos cujos protagonistas são crianças, pude perceber como as imagens atribuídas à morte se modificam com relação à religião. Em “Iniciação”, em que a presença do catolicismo é o tema principal, Joaquim, impressionado pelas festividades da Paixão e pela pregação dramática do padre João Batista, desenvolve um medo inquietante do acerto de contas pós-morte, da qual se vale em grande medida o catolicismo para justificar a incongruência da vida e a inevitabilidade da morte. É uma religião que faz da inevitabilidade da morte algo positivo e da incongruência da vida o preço a ser pago para a vida eterna, valorizando o sofrimento terreno. Todavia, esta forma de organização de mundo, que desvaloriza a vida terrena em contraposição a uma vida eterna é revertida pelo protagonista de “Quando a minha avó morreu”. O neto vivia mergulhado num “brejo de dissolução moral” (RMFA, 2004, p. 44), o nome dado a uma vivência que as normas de sua criação católica designavam como corrupta e que não passava de uma atitude de valorização dos pequenos prazeres terrenos, que o homem normalmente começa a vislumbrar da pré-adolescência em diante.

Foi justamente por conta da análise de “Quando minha avó morreu” que me deparei com uma leitura da obra bastante intrigante, por contrastar totalmente com as hipóteses que até então tomava como motivadoras de uma figuração da morte que se abstém de estabelecer qualquer sentido existencial ou de atribuir um valor de perda ao morto: um bispo católico era capaz de ler, nas atitudes medíocres das personagens de *Velórios*, sinais de que o homem fora realmente criado imortal. Mas esta leitura, à primeira vista completamente oposta à que este trabalho ou grande parte da crítica que tratou sobre *Velórios* realizou, não está tão distante assim de meu raciocínio.

No terceiro capítulo, tratei da ironia de *Velórios*, que é concisa, reticente e capaz de deixar muitos valores em suspenso, a serem atribuídos ao leitor. Ela diz um mínimo com a intenção de significar um máximo. Mostrei, de acordo com Muecke (1995, p. 76), que os tipos de ironia são mais poderosos conforme exigem um maior capital emocional do leitor com relação ao tópico ironizado. Ironizar a morte e sua relação com a vida realmente desperta sentimentos afetivos muito profundos no leitor. Ademais, os narradores são, em geral, bastante seletivos e os contos correm nesse meio-tom que nunca se abala, nem diante da inevitabilidade da morte que fica explícita diante da morte do outro. Essa é uma das explicações para

que o bispo católico leia a imortalidade do homem criado por Deus nas atitudes dos vivos dentro dos contos, mas também indica outra possibilidade de reflexão.

O que o bispo leu nos contos foi uma recusa instintiva, a incongruência sentida pelo homem ao antever a inevitabilidade da morte do outro, que é também a inevitabilidade da própria morte. O incongruente e o inevitável definem aquilo que Schopenhauer (2008, p. 38) esquadrinhou como um esquema da vida humana e que parece ser a mesma que existe em *Velórios*: de um modo geral, partindo dos fatos mais relevantes, a vida dos homens é sempre uma tragédia, afinal quantas são as suas decepções, sofrimentos, quantas coisas perderam, quantas vezes falharam? Mas mesmo vivendo uma vida que os impinge as dores de uma tragédia, não podem nem ao menos dispor da dignidade das personagens trágicas, pois o banal do dia a dia, o cotidiano que preenche sua trajetória, quando visto de perto, os torna, forçosamente, vulgares caracteres cômicos. Nos contos de *Velórios*, a lógica de Schopenhauer que emoldura a vida humana se estende para o dia do último adeus, em que a inevitabilidade da morte é gritante na vista de um cadáver, e os ridículos da vida que a tornam cômica ficam por conta daqueles que ainda vivem. É o encerramento da tragédia, mas as narrativas não se atêm ao inevitável da morte, preferem lidar com os pequenos detalhes cotidianos desses velórios, enterros, os pormenores que tornam cômicas também aquelas mortes.

A ironia de Rodrigo é característica àquela estabelecida por Palante (1909, p. 46), que a define como a demonstração de um eu que se percebe em perpétua contradição, rindo de si mesmo, de sua própria incerteza e de seu próprio nada. Essa definição de ironia de Palante transpõe a incongruência que, segundo Schopenhauer (2005, p. 109), causa o riso, para a incongruência que sentimos através da ironia. Portanto, a ironia pode ser apenas pessimista, porque ela se baseia na contradição de nossa natureza e também nas contradições do universo, ou de Deus, como o mutum da “Ode pessimista”. O ironista invariavelmente se apoia no princípio de que em todas as coisas há um fundo de contradição quando elas são observadas racionalmente. Do ponto de vista da razão, toda ironia carrega um fundo de absurdo fundamental e irremediável (1909, p. 57).

Desse modo, a ironia de *Velórios* opera como o processo de aproximação de dois pensamentos e procura equilibrar, dar sustentação ao sentido num limiar instável, o que pressupõe que o interlocutor não a compreenda de imediato, é preciso que o pensamento seja antes escamoteado. Justamente por conta disso que

minha leitura da obra tantas vezes sofreu modificações: quanto mais vezes a lia, mais ela se tornava familiar e mais eu era capaz de modular as lacunas irônicas com menos capital emocional ou moral preestabelecido em minha formação como leitora. Por isso também que Dom Marcos Barbosa (1969, p. 145) foi capaz de ler nos contos a imortalidade que o homem possuía antes do pecado original.

Segundo Palante (1909, p. 73), a ironia é inimiga do dogmatismo e este é, por natureza, otimista. Por isso, os espíritos mais simplistas e dogmáticos abominam a ironia⁷³. A morte é vista pelo cristianismo como algo positivo, morrer é a passagem para uma vida eterna sem sofrimento ao lado de Deus. Talvez o bispo não tenha conseguido equilibrar os opostos que atuam na ironia de *Velórios* sem esse otimismo. Quando fala dos contos, ele se refere ao “mais fino humor” (p. 143), aos “presunçosos sobreviventes” (p. 143), mas nunca à ironia. Também relembro que Dom Marcos atribui ao autor “uma crueza mesclada com compaixão, como se ora estivesse do lado do morto e ora dos vivos” (p. 145).

Trocando em miúdos, o otimismo católico com que o bispo encara a morte acaba por nem sentir o peso da contradição, ou a experiência do nada que o riso amargo da ironia pressupõe. Ele sente a incongruência que gera o riso amargo da ironia como uma atitude do narrador/autor, mas não como um vazio de sentido que o remete às contradições da natureza ou de Deus. Se o remete, sua crença é muito mais forte do que essa suspensão de sentido criado pela ironia. Para Minois (2003, p. 569), a ironia e o humor funcionam como fonte de consolo e uma defesa contra o desconhecido e o inexplicável, pois a própria existência do homem pode ser considerada uma brincadeira irônica, cuja significação está mal definida e é difícil de ser explicada fora da religião. A ironia e o humor de um texto, dentro da leitura de um católico fervoroso, provavelmente oferecem um sentido de consolo e defesa bastante vago diante dos dogmas de sua religião. Certamente, eles não podem ser apreciados da mesma maneira por aqueles que estão acompanhados do sentimento de segurança absoluto que a crença inabalável em uma religião traz.

Assim, antes dos contos apontarem para alguma tendência de inversão ou esvaziamento da experiência da morte do outro, ou para a simples adesão a uma filosofia de inspiração existencialista, as figurações da morte de *Velórios* simplesmente assumem que a vida humana é uma coisa banal e contraditória. Mas

⁷³ “*Par contre, les esprits simplistes et dogmatiques ont l'ironie en abomination*”. (PALANTE, 1909, p. 73)

assumir isso declaradamente algo demasiadamente definitivo. Segundo Mario Vargas Llosa (2010, p. 43), contrariamente ao que acreditavam os livres-pensadores, nem o conhecimento científico, nem a cultura geral bastam para liberar o homem da solidão que assume ao pressentir a inexistência de uma vida após a morte ou de um outro mundo. Mesmo com todos os avanços da ciência, nunca alcançamos os meios para desvendar este mistério e é improvável que isto um dia aconteça. Muitos poucos homens são capazes de aceitar a ideia do absurdo existencialista, como certas ideias de Schopenhauer, Palante, Kierkegaard ou Camus que apliquei em minha análise.

Por isso, *Velórios* evita afirmações definitivas através de sua ironia que equilibra a tragédia da vida humana vista em sua totalidade e a comicidade que reside em seus pormenores cotidianos. Opor a comédia e a tragédia da vida para figurar a morte carrega no fundo a contradição da existência, que incomoda justamente porque silencia sobre a morte. O sentido de tragédia fica mais explícito na composição do conto de abertura da obra, “D. Guiomar”, e no de encerramento, “O nortista”. São os únicos dois contos em que a morte principal ocorre no final da narrativa. Os dois personagens são heróis irônicos: D. Guiomar, a heroína da resignação e Hermógenes, o herói da ascensão. Mas ambos morrem ironicamente como os outros mortos de *Velórios*, homens comuns que não são heróis. Morrem tragicamente em consequência de pequenos erros do cotidiano: D. Guiomar porque, mesmo ficando quase sempre em resignado silêncio, falou demais; e Hermógenes, a figura de um conquistador, o mestre da retórica que falava demais para aquele que cuidava de sua saúde. Desafiou seu destino, venceu na maior parte das vezes, perdendo para a morte e o médico que também o desafiava. Morrer pelo pormenor cotidiano, nada mais é do que uma constatação da impotência do homem, da condição errática e débil da vida, do “humano, demasiadamente humano”.

O que há de concreto sobre os personagens de *Velórios* é que, aqueles que não morrem, são “presunçosos sobreviventes”. A morte alheia não significa a sua, não é uma experiência que de fato os lembre ou convençam de que irão morrer. É uma “noção obscura”, como a incongruência que me leva ao riso amargo da ironia, é um sentimento “insuscetível de apreensão”. A morte do outro, antes de relembrar a finitude de tudo que vive, parece fortalecer a vida. Os mortos são aqueles aos quais se sobrevive: sobreviver a eles é sentir a satisfação íntima, o prazer velado de continuar vivo, que não implica em colocar em perspectiva a própria morte.

Referências bibliográficas

Bibliografia de Rodrigo:

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. "Antônio de Alcântara Machado". *O Jornal*: Rio de Janeiro, 16 de abril de 1925. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 234-235

_____. "Dança dos pirilampos". *O Dia*: Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1923. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 217-219

_____. *Diário de Paracatu: Notas de uma viagem ao sertão* (1925). In: REVISTA BRASILEIRA DE CULTURA. N° 2, ANO I. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, out/dez de 1969. p. 83-114

_____. "Dois livros de Mário de Andrade". *O Jornal*: Rio de Janeiro, s/d In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 239-243

_____. "Graça Aranha: O Espírito Moderno". In: *Estética*. Ano II, Vol. II, Rio de Janeiro, 1925. p. 290-296

_____. "O Leader que faltou". *O Jornal*: Rio de Janeiro, s/d In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 280-282

_____. "O mais intensamente brasileiro dos nossos escritores". In: FONSECA, Edson Nery da. *Casa-Grande&Senzala e a crítica brasileira de 1933 a 1944: artigos reunidos e comentados por Edson Nery da Fonseca*. Recife, Companhia Editora de Pernambuco, 1985. p. 35

_____. "Ode pessimista". In: *Estética*. Ano I, Vol. I, Rio de Janeiro, 1924. p. 41-44

_____. "A prosa do senhor Ribeiro Couto". *O Dia*, Rio de Janeiro, 17 de fevereiro de 1923. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 219-221

_____. "Prefácio". In: LEONI, R. *Luz mediterrânea*. São Paulo: Martins Fontes, 1965. p. 9-14

_____. "Período do descobrimento". *O Jornal*: Rio de Janeiro, s/d In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 254-258

_____. "Plínio Salgado: A anta e o curupira". *Revista do Brasil*: Rio de Janeiro, Ano 1, Vol. 9, 1927. p. 42-43

_____. "Raul de Leoni". *O dia*, sem data precisa, ano de 1922. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 243-246

_____. "O retrato do príncipe". *Diário da Noite*, São Paulo, 30 de setembro de 1925. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 223-224

_____. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986

_____. "Trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna; Rodrigo M. F. de Andrade recorda o manifesto que Sérgio Buarque perdeu". *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1952. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 237-239

_____. *Velórios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974

_____. *Velórios*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

_____. "Vida ociosa". In: SLMG: Minas Gerais, nº 947, 1984. p. 8

Bibliografia sobre Rodrigo:

ALPHONSUS, João. “Velórios”. *Folha de Minas*: Belo Horizonte, 20/12/1936. p. 4

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A lição de bem-morrer”. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro, 13/05/1969. p. 11

_____. “Rodrigo em três crônicas: ‘Na balança’, ‘Velho amor’, ‘Rendição da guarda’”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 27-34

ANDRADE, Mário. “Carta de Mário Andrade a Rodrigo M. F. de Andrade”, 04/10/1936. In: *Velórios*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 127-129

BANDEIRA, Manuel. “Velórios”. In: *Crônicas da província Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 203-205

BARBOSA, Dom Marcos. “O casal Rodrigo-SPHAN”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 143-146

BARRETO, Plínio. “Velórios”. *Estado de São Paulo*: São Paulo, 30/01/1937. p. 4

BARROS, Jayme. “Espelho dos Livros: Velórios”. *Diário da Noite*: Rio de Janeiro, 12/10/1936. p. 2

BRAGA, Rubem. “Rodrigo”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 101-102

CANDIDO, Antonio. “A prosa do grande amigo”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 23-26

CARDOSO, Lúcio. “Velórios”. *Gazeta*: Juiz de Fora. 11/03/1937. p. 6

COSTA, Lúcio. “Introdução *A lição de Rodrigo*”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 1-3

_____. “Prefácio”. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 05-10

DANTAS, Pedro. “A Lição de Rodrigo”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 89-92

_____. “Nota Prefácio”. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Velórios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. XV-XIX

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. “Rodrigo: aspectos do homem”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 119-120

FREYRE, Gilberto. “Rodrigo Mello Franco de Andrade, humanista e homem de ação”. In: _____. *Pessoas, coisas & animais*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979. p.115. (Originalmente discurso proferido como orador oficial do Conselho Federal de Cultura na homenagem à memória de Rodrigo Melo Franco de Andrade).

HOLANDA, Sérgio Buarque de. "Há mais de 40 anos". In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 103-108

_____. "Em torno de *Velórios*". Estado de São Paulo: São Paulo, 22/10/1948, p. 7

LEÃO, Múcio. "Registro literário: *Velórios*". *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 05/02/1937. p. 6

LIMA, Alceu Amoroso. "O nosso Rodrigo". In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 17-20

LUCAS, Fábio. "O escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade". *Suplemento Literário Estado de São Paulo*: São Paulo, 16/11/1968, p. 35

MARINHO, Teresinha. *Notícia biográfica*. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus Tempos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p.17-36

MONTENEGRO, Olívio. "*Velórios*". *Diário de Pernambuco*: Recife, 05/12/1936. p. 12

MOTTA-FILHO, Cândido. "Os contos de Rodrigo M. F. de Andrade". Coleção José Olympio. Documento da Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Manuscrito com correções e sem data. Disponível em <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/268893>. Acesso dia 22/01/2016

NAVA, Pedro. "Poema para Rodrigo Melo Franco de Andrade". In: BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1964. p. 182-183

OLYMPIO, José, Editora. Nota da Editora e dados bibliográficos do autor. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Velórios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974. p. X-XIII

PEREZ, Renard. "Rodrigo M. F. de Andrade". In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p.157-162

QUEIRÓZ, Rachel. "Rodrigo M. F. de Andrade". In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 95-97

RENAULT, Abgar. "Perfil moral e intelectual do administrador Rodrigo Melo Franco de Andrade, discurso proferido por ocasião da entrega do título de Doutor Honoris Causa, outorgado pela Universidade de Minas Gerais". In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 3-8

_____. "Seu Aderne e outros personagens sem autor". In: *Boletim de Ariel*. Rio de Janeiro, ano VI, nº5, 1937, p.146-147

RÓNAI, Paulo. "Um clássico do conto". *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 29/09/1974. p. 2

SAMPAIO, Newton. "*Velórios*". In: *Uma visão literária dos anos 30*. Fundação cultural de Curitiba: Curitiba, 1979. p. 298-300

SOUSA, Octávio Tarquínio. "*Velórios*". *O Jornal*: Rio de Janeiro. 25/10/1936. p. 3

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS. *Rodrigo Melo Franco de Andrade: Escritor e Homem do Patrimônio*. Ano III, nº 113: Belo Horizonte, 26 de outubro de 1968

Bibliografia citada:

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2012

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Jorge Pimentel Cintra. São Paulo: Quadrante, 1985

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Passeios na ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967

_____. *Contos novos*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1990

ANJOS, Cyro. *O amanuense Belmiro*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, Globo, 2006.

ANÔNIMO. *Menino da matta e seu cão Piloto*. Lisboa: Convento dos Marianos, 1920

ARANHA, Graça. *A esthetica da vida*. Rio de Janeiro: Garnier, 1921

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2013.

ARINOS, Afonso. *Contos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ASSIS, Machado. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994

ATAÍDE, Tristão. "Graça Aranha, A esthetica da vida". In: O Jornal, ano III, nº 791. 21 de agosto de 1921. p.08

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2007

BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1964

_____. *Crônicas da província Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2008

BARRETO, Lima. *Contos completos*. São Paulo: Porteiro Editor Digital, 2014

BATAILLE, Georges, *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1989

BECKER, Ernest. *The denial of death*. New York: The Free Press/ A division of Macmillan Publishing Co., Inc, 1973

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. São Paulo: Brasiliense, 2010

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Tradução Ivo Storniolo, Euclides M. Balancin e José Luiz G. do Prado. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 2002

BÍBLIA: *Dicionário da Bíblia. Volume I: as pessoas e os lugares*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006

BUENO, Luís. *Uma história do romance brasileiro de 30*. Campinas: Unicamp, 2001

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010

CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

_____. *A língua absolvida*. Trad. Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2013

_____. *Sobre a morte*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009

CASTRO, Josué de. *Sete palmos de terra e um caixão: ensaio sobre o nordeste, área explosiva*. São Paulo: Brasiliense, 1967

CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, 1954

CHAVES, Luís. *Cruzeiros de Portugal*. Lisboa: Ed. Revista Brotéria, Vol. XIV, 1932, p. 4.

COLLETE; RABATÉ, Jean-Claude. *Miguel de Unamuno: Biografía*. Madrid: Taurus, 2009

CORÇÃO, Gustavo. *Lições de abismo*. Rio de Janeiro: Agir, 2004

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Reference Books, 1999

DOURADO, Autran. "Uma anedota de velório". In: *Estudos Avançados*. vol.9, nº.24. São Paulo: USP, 1995. p. 299-304

DUARTE, Lélia Parreira. "A literatura como educação para a morte". In: INCONTRI, Dora; SANTOS, Franklin Santana (org.). *A arte de morrer: visões plurais*. Bragança Paulista: Comenius, 2007. p. 145-158

ECHVERZ, Frei Francisco Miguel de. *Pláticas dominicales, o Doctrinas sobre los Evangelios de las Dominicas de todo el año, y sobre los Misterios mas principales de Christo, y de su Santissima Madre: Tomo segundo*. E-Book digitalizado pela Universidad Complutense de Madrid: Madrid, 1975. Disponível em: <http://catalog.hathitrust.org/Record/009308003>. Acesso: 22 de fevereiro de 2016

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003

FINAZZI-AGRÓ, Etori. "A voz de quem morre, o indício e o testemunho em 'Meu tio lauraretê'". In: O eixo e a roda: v. 12. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 24-32

FREYRE, Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala*. São Paulo: Global, 2006

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica, quatro ensaios*. Trad. Marcos de Martini. São Paulo: É Realizações, 2014

GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1947

GROS, Guillaume. "Histoire d'un livre qui n'en finit pas". In: Ariès, P. *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Le Seuil, 1977. p. 11-12

HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo: racionalidade da ação e racionalização social*. Trad. Paulo Soethe. São Paulo: Martins Fontes, 2012

HERTZ, Robert. *Le péché d'expiation dans les sociétés primitives*. Québec: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2004

_____. *Sociologie religieuse et folklore*. Québec: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, 2003

HOFFMANN-HOROCHOVSKI, Marisete T., "Na época do "guardamento": rituais de morte narrados por velhos". XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, Julho de 2009. Disponível em: <http://www.sbsociologia.com.br/portal/index>. Acesso em: 21 de julho de 2015

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Escritos Coligidos Livro I – 1920-1949*. São Paulo: Unesp, 2011

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Vol. 2*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 2003

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Pensar La muerte/ Pensar a morte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina S.A., 2004

KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010

KEMPEN, Thomas von. *A imitação de Cristo*. E-book: Publicações LCC eletrônicas, 2012. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/imitacao.pdf>. Acessado em 15/01/2016

KIERKEGAARD, Søren Aabye. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis: Vozes, 1991

_____. *Eighteen Upbuilding Discourses*. Macon: Mercer UP, 2003

_____. *Temor e Tremor*. Trad. Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. Trad. Paulo Menezes. São Paulo: Martins Fontes, 1996

LÉVENAS, Emmanuel. *God, death and time*. Trad. Bettina Bergo. California: Stanford University Press, 2000

_____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Steffano Pivatto. Petrópolis: Ed. Vozes, 1997

LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC, 1952

LLOSA, Mario Vargas. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

MENDES, Oscar. *Seara de Romances (década de 1930): ensaios críticos*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1972

MENDONÇA, Lúcio. "Muquita". *Gazeta de Petrópolis*. Petrópolis, 18/11/1904. p. 2

MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

_____. *Razão do Poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013

MEREJKOWSKI, Dmitri. *Tolstoi as man and artist*. Westminster: Archibald Constable & Co Ltd, 1902

MESQUITA, Alfredo. *A única solução*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1939

MINOIS, Georg. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Unesp, 2003

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Sergio Millet. São Paulo: Abril, 1972

MORAES, Eduardo Jardim de. *Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003

_____. *O Homem e a Morte*. Trad. João Gurreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970

MOSER, Robert Harlan. *The carnivalesque defunto: Death and the dead in modern Brazilian Literature*. Ohio: Ohio University Press, 2008

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995

NAVA, Pedro. *Balão Cativo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000

_____. *Baú de ossos*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999

- _____. *Chão de ferro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001
- _____. *Galo-das-trevas: as doze velas imperfeitas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003
- _____. *O Círio perfeito*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004
- PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- _____. *Canaã e o ideário modernista*. São Paulo: Edusp, 1992
- PALANTE, Georges. *La sensibilité individualiste*. Paris: Félix Alcan, Éditeur, 1909
- POE, Edgar Allan. "A máscara da morte vermelha". In: *Contos de imaginação e mistério*. Trad. Cassio de Arantes Leite. São Paulo: Tordesilhas, 2013. p. 113-117
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2008
- REBELO, Marques. *Oscarina*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d
- REIS, João José. "Fontes para a história da morte na Bahia do século XIX". In: Caderno CRH, n. 15, 1991. p. 111-122
- _____. *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e a revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- _____. "Prefácio". In: RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos nas cidades dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Divisão de editoração C/DGDI, 1999. p. 11-15
- RODRIGUES, Cláudia. *Lugares dos mortos nas cidades dos vivos: tradições e transformações fúnebres no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Divisão de editoração C/DGDI, 1999
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu da morte*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2006
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela: Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994
- RUIZ, Luís Martin. *Cruceiros na Província da Coruña*. (s.l.):(s.e.), Vol. I, (s.d.), p. 17.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010
- SAMPAIO, Newton. *Uma visão literária dos anos 30*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1979
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor: Metafísica da morte*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- _____. *O mundo como vontade e representação*, Tomo I. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2005
- _____. *O mundo como vontade e representação*, Livro IV. E-book. Trad. Heraldo Barbuy. Florianópolis: UFSC. Disponível em: <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/24881-24883-1-PB.pdf>, 2008. Acesso em 12/01/2016

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas*. São Paulo: Edusp, 2008

SILVA, Nelson do Valle; BARBOSA, Maria Lígia de O. "População e estatísticas vitais". In: IBGE. *Estatísticas do século XX*. e-book: Rio de Janeiro: IBGE, 2006. p. 27-58. Disponível em: <http://seculoxx.ibge.gov.br/images/seculoxx/seculoxx.pdf>. Acesso em 12/03/2016

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Bertrand, 2010

TOLSTÓI, Lev. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. John Lionel O'Kuinghttons Rodriguez. São Paulo: Hedra, 2013

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1997

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Trad. Waltencir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1982

WITTER, J. S. "Os anúncios fúnebres (1920-1940)". In: MARTINS, J. de S. *A morte e os mortos na sociedade brasileira*. São Paulo: Hucitec, 1983. p. 84-92

XAVIER, Elódia. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão Livraria e Editora Ltda, 1987

ANEXOS: ARTIGOS ESQUECIDOS SOBRE *VELÓRIOS* E RODRIGO

ANEXO A) “*Velórios*”, Plínio Barreto⁷⁴

Desvalorizou-se tanto a vida humana após a grande guerra e graças, especialmente, à difusão das ditaduras, que a ocupação cotidiana de todos nós deveria consistir em meditações sobre a morte. Ela pode chegar de um momento para o outro, em uma dama de tanto prol tem direito a todas as atenções e cortesias. Creio que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade, moço inteligente e avisado, pensou em nós, em nossa falta de hábito de meditações dessa natureza, quando escreveu o seu livro intitulado *Velórios*. A morte é o assunto capital desse trabalho. Em cada capítulo, há, pelo menos, um cadáver. Procurou o jovem escritor descrever algumas reações que nos vivos costuma provocar a visita da morte aos parentes e amigos. Essas reações nem sempre são melancólicas, como nem sempre são dramáticas. A natureza ama os contrastes de sorte que o homem acaba, algumas vezes, mitigando com uma nota burlesca o sombrio dos quadros fúnebres. O sr. Rodrigo M. F. de Andrade – acho conveniente frisar logo este ponto – não é dos que entram nas câmaras mortuárias à caça de coisas ridículas. Se as encontra, à sua passagem, não deixa de registrá-las, mas tem olhos para as outras igualmente.

O sr. Rodrigo M. F. de Andrade não achará muitos leitores entre os que só gostam de coisas frívolas ou brejeiras. Mas entre os que consideram a vida uma coisa triste ou, quando menos, uma coisa séria, creio que encontrará muitos. A morte é, no final das contas, um assunto de interesse geral e de uma oportunidade permanente...

ANEXO B) “Espelho dos livros: *Velórios*”, Jayme Barros⁷⁵

O sr. Rodrigo M. F. de Andrade é um dos raros homens de letras que conquistaram renome no Brasil antes da publicação de qualquer livro...

Idêntico ao seu, só me ocorre o caso do sr. Gilberto Freyre, o grande sociólogo e pesquisador da nossa formação nacional no que ela possui de mais profundo e substancial. Embora não se desse pressa em reunir em volume os seus trabalhos esparsos, levando vários anos para lançar *Casa Grande & Senzala*, seguindo agora de *Sobrados & Mucambos*, nem por isso lhe recusaram lugar dos mais altos entre os grandes homens representativos da verdadeira cultura brasileira.

Foi assim com o sr. Rodrigo M. F. de Andrade. A ascendência do seu espírito sobre os escritores da nova geração, longe de diminuir, aumentou sempre, com o correr do tempo.

⁷⁴ BARRETO, Plínio. “*Velórios*”. *Estado de São Paulo*: São Paulo, 30/01/1937. p. 4

⁷⁵ BARROS, Jayme. “Espelho dos Livros: *Velórios*”. *Diário da Noite*: Rio de Janeiro, 12/10/1936. p. 2

Aumentou mais através de suas deliciosas palestras íntimas com escritores seus amigos, que dele receberam sempre fortes sugestões.

Uma rara capacidade de empreender, conjugada a uma maneira muito pessoal, honesta e simples de julgar, baseada em amplos conhecimentos da língua e literatura brasileira e universal, deram-lhe autoridade singular nas nossas letras.

Não se compreende bem, por isso mesmo, a resistência por ele oposta, com um desencanto e uma descrença que pareciam excessivos, à publicação de livros.

Velórios vem, afinal, oferecer a prova, já desnecessária, de que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade é um dos nossos maiores escritores. Todos os contos desse volume trazem o claro sinal de uma inteligência agudíssima, equilibrada e segura.

Senhor absoluto da língua, que em sua pena atinge timbre singular, descreve com aquela simplicidade dominadora cujo íntimo segredo, na nossa língua, só o autor de “Dom Casmurro” conheceu. Os temas bem delineados, bem observados e nitidamente definidos conduzem o seu estilo em linha reta, do início ao fim de cada história que nos conta.

A malícia e a ironia discreta se insinuam em cada período, em cada frase, às vezes numa palavra, a surpreender e fixar os pequenos e terríveis ridículos da morte.

Velórios traz como legenda esta frase de Montaigne: “*Et n’est rien de quoi je m’informe si volontiers que de la mort des hommes*”.

Leva, realmente, o sr. Rodrigo M. F. de Andrade muito longe sua curiosidade nessas informações. Uma estranha preocupação com a morte dominou o seu espírito, ao escrever esses contos admiráveis. Anota a posição do cadáver e a hora em que as pessoas morrem em vários contos: “... até o dia que morreu sozinho no quarto, virado para a parede...”, “... e avisa a ele que a mamãe morreu às oito e meia.”

“Pouco depois, inclinando a cabeça para a esquerda, expirou quase desapercibido.”

“Estava vestido com um jaquetão azul marinho e tinha a perna esquerda meio encolhida. Mas na expressão do rosto não havia nenhuma dramaticidade que lembrasse o suicídio.”

“Mas mal trocamos poucas palavras com a família enlutada, porque logo nos acercamos do corpo vestido com o hábito da Ordem e o rosto amarrado por um lenço branco, para firmar o maxilar inferior na posição normal.”

Em *Velórios* não se encontram observações psicológicas recolhidas dos livros. A enorme cultura literária do sr. Rodrigo M. F. de Andrade se desembaraçou dos livros e do pesado lastro de sua cultura variada e profunda. As páginas de *Velórios* vivem uma vida própria.

Não se descubrem ali interferências estranhas. É a luz forte da realidade que as ilumina, projetada pela inteligência e graduada pela malícia e pelo admirável senso filosófico de quem as escreveu.

Por vezes, parece demasiado o controle que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade impõe à sua imaginação. A novela que abre o volume, depois de adquirir uma intensidade progressiva e angustiosa, de súbito, no penúltimo período, cai e acaba brusca e imprevisivelmente. Dir-se-ia que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade, receoso dos excessos de imaginação, preocupado com o equilíbrio dos seus contos, recuou de repente da tragédia que ia armando sem querer. Zezé e Geraldo vão desiludir sua discórdia de maneira mais sombria, eles continuam a viver.

Nesse mesmo conto, a figura de Teotônio Viegas, pequeno doméstico, que conta sua técnica de conferencista suplicava o falatório familiar. Instalado à cabeceira da mesa, é um primor:

“— E o Benjamin Constant, seu Viegas?

Teotônio sorria, repleto de insinuações históricas. Só respondia à pergunta depois de desfrutar longamente a curiosidade ansiosa da audiência:

— Para poder julgar o Benjamin, eu vou contar um episódio interessante. Na noite de 13 para 14 de novembro de 89, estávamos todos reunidos na casa de Quintino: eu, o Benjamin, o Deodoro...

— Isso é saque do velho.

— José escarnecia o pai, em voz baixa, da extremidade da mesa. “Os irmãos desatavam a rir, escondendo o rosto nos guardanapos.”

D. Guiomar, que dá nome ao conto, com seu temperamento impróprio para a tragédia, também é inesquecível.

Aquele começo de conto de “Martiniano e a campesina”, um dos melhores trabalhos do livro, causaria inveja a Machado de Assis: “Martiniano morreu com dignidade”.

A carta que ele escreveu a um amigo anunciando o seu casamento não parece imaginada. É impossível inventar documento tão extraordinário. Martiniano se projetou ali em cada período.

Outro tipo magnífico é seu Magalhães, que colecionava selos e as cunhadas.

O gerente Aderne, na transformação por que passa ao receber a notícia do suicídio de Magalhães, seu sócio, revela toda a sua psicologia.

No “Enterro do seu Ernesto”, o sr. Rodrigo M. F. de Andrade descobre ainda mais o seu processo direto de observação. D. Amália, mulher de seu Ernesto, que tem medo de se aproximar do cadáver do marido, indagando se deve beijá-lo e, tísica, acompanha o enterro apurada com a chuva, com medo de molhar os pés, é uma criatura imortal.

Fecha o volume o conto “O Nortista”, de uma veracidade espantosa. O sr. Rodrigo M. F. de Andrade nos leva para Barbacena e nos faz viver no sítio à margem da estrada que vai para Remédios. Todas as cenas rurais, a psicologia do tuberculoso, a do médico, são admiráveis. o nortista, espírito empreendedor, obstinado homem de ação, mesmo doente

em Barbacena, arranja lugar de diretor numa Companhia de Seguros no Rio, vive a ordenar melhoramentos no sítio que adquiriu, a tomar providências. A última foi o próprio enterro, para o qual deixou dinheiro separado.

Com o título fúnebre de *Velórios*, o sr. Rodrigo M. F. de Andrade escreveu um livro cheio de suave ironia, dessa ironia mansa e , no fundo, um pouco amarga dos mineiros.

ANEXO C) “Em torno de *Velórios*”, Sérgio Buarque de Holanda⁷⁶

Em um dos prefácios que redigiu para suas obras completas, observa Henry James como, de simples alusões jogadas descuidadamente e ao acaso no curso de conversas, pôde originar-se a maioria das narrativas que tomaram forma em seu espírito. A expressão “germe” serve para designar, em seu vocabulário, esse quase nada – desgarrada sugestão, palavra errante, vago eco -, que não precisa e não deve mesmo ser intencionalmente formulado.

Ao contato da preciosa partícula, reduzida aqui à sua essência mais fecunda, a imaginação do novelista se contorce, como tocada pela ponta de uma agulha. Pouco mais do que esse mínimo bastaria para inutilizar a “operação”. O tema há de desenvolver-se daquela semente, da pequenina mancha de verdade e de beleza, quase invisível a olho nu e ainda expurgada de acessórios inúteis: os farrapos da vida em que estivera envolta. A arte, que toda ela é discriminação e seleção, enquanto a vida não passa de “inclusão e confusão”, sabe discernir com certo instinto os rígidos valores latentes da existência, únicos que lhe podem verdadeiramente interessar.

Esse processo de que nos oferece exemplos tão sugestivos o próprio livro de apontamentos de James, ultimamente publicado, não se refere, é claro, a todos os domínios da literatura de ficção. Não se refere, em particular, ao romance, que este, procurando copiar a verdade da vida em toda a sua “inclusão e confusão”, há de constituir desafio permanente, não já aos critérios estritamente formais, como a toda apreensão da realidade feita através de certos elementos inefáveis, que parecem relacionar a arte do conto antes à visão do poeta do que à observação do romancista, e que em verdade constituem a incógnita de seu raro encanto.

E justamente porque a arte do conto depende em grande parte desse princípio inefável, pode-se dizer que seus processos escapam a qualquer tentativa rigorosa de sistematização. Quase tudo decorre aqui da capacidade de atingir algumas formas mais esquivas da realidade, que, uma vez captadas, ajudam a operar-se a discriminação e a seleção requeridas pelo gênero.

⁷⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. “Em torno de *Velórios*”. *Estado de São Paulo*: São Paulo, 22/10/1948, p. 7

Mas o próprio espetáculo da vida não deixaria, por si, transluzir, algumas vezes, um pouco daquela verdade latente, que as aparências habituais dissimulam? Não é o bastante, em muitos casos, um breve estorvo no ritmo normal da existência, para logo aflorar à superfície a fauna de um reino que os interesses, as vaidades, as hipocrisias dos homens procuram constantemente sepultar? Forçando um pouco a comparação, cabe ainda perguntar se, graças a esses estorvos ocasionais, a vida não oferece diretamente ao contista o equivalente dos elementos germinais de que nos falou Henry James.

Ocorrem-me estas reflexões à propósito de um pequeno livro de contos de 150 páginas apenas, que impresso em Belo Horizonte há mais de dez anos ainda conserva toda a sua atualidade. Não sei se os admiradores de Rodrigo M. F. de Andrade, que neste mês de agosto de 1948 festejam o cinquentenário do notável estudioso dos problemas de história da arte brasileira, que hoje dirige o DPHAN veio a lembrança de assinalar o grande valor de sua contribuição neste ramo da literatura. De qualquer modo a oportunidade da comemoração é motivo para se falar neste livro, que, publicado em pequena tiragem, nunca chegou a alcançar a repercussão merecida.

Em *Velórios*, editado em 1936 pelos “Amigos do Livro”, o refrão da morte, que assegura a unidade e justifica o título da obra, não visa compor um “decor” previamente estipulado e nem impregnar de uma atmosfera cuidadosamente lúgubre a trama das narrativas. Em sete, pelo menos, das oito histórias que abrange o volume, é precisamente este motivo reiterado o que vai determinar, de cada vez, o transtorno e o choque necessários para que se rasgue a cortina dos escrúpulos superficiais, deixando entrever um mundo que ela tem por missão habitual ocultar.

Pode-se dizer que a sombra da morte apenas resvala de leve sobre os acontecimentos, o bastante para que se insinue em um relance esse purgatório subterrâneo onde os indivíduos e os sentimentos que os animam só saem à tona e alcança, enfim, o reino das convenções e das conveniências exteriores, depois de lavados de alguns dos seus traços mais comuns e mais ridículos.

Só em algum caso excepcional o choque chega a ser tão forte que pode abalar fundamente a existência diária das personagens. Como associar por exemplo o suicídio de Seu Magalhães à lembrança daquele homem de exemplar sensatez e de costumes tão regrados, que o sócio se acostumara a estimar durante numerosos anos de trabalho em comum? Ao inesperado da notícia do suicídio que perturba a imagem familiar do velho companheiro e faz vislumbrar um indivíduo de todo desconhecido, “tipo perigoso e traiçoeiro”, sucede a revelação surpreendente, feita por D. Matilde, das relações irregulares que ele chegara a manter com as próprias cunhadas. “Tanto com uma como com outra, ele ficava horas e horas naquele quarto dos fundos, como coisa que andasse cuidando só de colar selo na tal coleção dele”. A morte não é aqui, seguramente, como em tantos outros

casos, simples e casual transtorno, parêntese aberto para logo se fechar na mediocridade de vida circunstante; é sim, o preço pago pelo descobrimento súbito de um pecado que só por si já reclama a proteção das trevas.

Em geral, porém, a arte deste contista, feita sobretudo de sugestões, não precisa de enredos dramáticos e espetaculosos. Nada “acontece” aqui, e a própria morte é fato como os outros, somente um pouco menos usual, e que introduz, assim, uma pausa quase insensível na vida quotidiana e normal. Por isso a história do suicídio do “Seu” Magalhães foge, de algum modo, à regra comum.

Outro tanto, e com muito maior razão, pode-se dizer do conto intitulado “O nortista”, o último do livro. No caso, seria talvez lícito pensar que a morte de Hermógenes Viana tem a função de simples pormenor ornamental, se não servisse para criar aquela vaga atmosfera de dúvida e remorso que envolve o final da narrativa. Seja como for, não representa o motivo central do conto, e sim um recurso de que se serve o autor para esfumar um pouco a agressiva nitidez dos traços com que se apresentara a personagem.

O motivo central, motivo, sem dúvida, dos mais ricos e cheios de sugestões que se podem oferecer a um novelista brasileiro, é exatamente o caso do provinciano que fora ao Rio de Janeiro para “vencer na vida” a qualquer custo, e conseguira seu intento mobilizando uma atividade sem freios, servida por exibicionismo insopitável. O tecido da narrativa é feito do surdo contraste entre a extroversão e a vulgaridade de Hermógenes e discrição do especialista que ele tinha contratado (no fundo só para poder divulgar, através dos jornais, que embarcara acompanhado de seu “médico-assistente”). A história desenvolve-se de modo progressivo; não se trata agora de simples apresentação de uma “situação” suscitada pelo episódio da morte do personagem. Constitui, assim, menos um conto do que uma novela ou um romance abreviado, e não é por acaso que chega a ocupar quase a terça parte de todo o volume.

Nas outras histórias, a morte, simples desmancha-prazeres, se tanto, acontece, de modo quase invariável, antes de principiada a narrativa, e então o título Velórios se justifica rigorosamente. O papel desse motivo central está em que há de determinar o ambiente propício para que se denuncie em sua verdadeira fisionomia, ordinariamente velada, o pobre material humano que se agita no livro.

Em regra ela não provoca nos circundantes nenhum movimento de pesar aparentemente sincero, mas é simples ocasião e bom pretexto para expansões de outra natureza. Quando morreu Martiniano, Dona Ismênia serviu-se da desculpa a fim de recriminar os supostos perseguidores do marido defunto, responsabilizando-os pelas contínuas preterições deste na carreira militar. Se durante algum tempo interrompe as pragas, é que se reserva “para reiniciar o berreiro injurioso com mais vigor”, assim que a audiência lhe parecesse satisfatória”. No enterro de “Seu” Ernesto, as irmãs do morto

encontram apenas uma ótima oportunidade para afetarem, contra a cunhada, a pretensa superioridade de seus sentimentos e de sua educação. No conto “Iniciação”, o choque de Pedro ante a notícia da morte desastrosa de Zulmira, a antiga criadinha da casa, é ditada unicamente pela lembrança do próprio pecado e pelo pavor do castigo eterno. No único caso em que vamos encontrar uma aparência de compunção sincera, as lágrimas que a linda moça loura enxugou nos olhos verdes, diante do corpo do Príncipe dos Prosadores, não é considerada sem um comentário reticencioso.

No contraste entre a sordidez e a mediocridade desse pequeno mundo e os admiráveis efeitos que delas consegue tirar, reside a arte desse contista. Ele não comporta, em verdade, nenhum esforço de análise meticulosa, mas a exposição pura e simples do material. A presença do autor mal se faz perceber, porque as situações apresentadas têm seu próprio caminho cunho, seu próprio ritmo e sua forma própria, que não vem de fora, imposta por algum capricho mecânico. Cessado o homem de translucidez, necessariamente conciso, em que é dado contemplá-la, a vida há de voltar com certeza ao seu aspecto “normal”, as personagens adquirirão o mínimo de respeitabilidade indispensável para o trato corrente, e tudo entrará em uma sequência mais lógica.

A afinidade indisfarçável entre a arte do conto, ao menos como a pratica o autor de *Velórios*, e a da poesia – que volta aparentemente a ocupar as gerações de hoje, tanto como a do romance ocupara as do período entre as duas grandes guerras – faz acreditar numa renovação do interesse por este gênero. E tudo faz prever, neste caso, que a obra do sr. Rodrigo M. F. de Andrade não tardará em ocupar o alto lugar que lhe compete em nossa atual literatura.

ANEXO D) “Registro literário: *Velórios*”, Múcio Leão⁷⁷

Graças sejam dadas aos Amigos do Livro, que conseguiram fazer com que Rodrigo M. F. de Andrade organizasse esse volume de contos.

Poucos escritores, haverá no Brasil, que tenham para a hipótese de publicar livros, a aversão que tem o sr. Rodrigo de Andrade. Sua atividade literária iniciou-se ali por 1919, quando o escritor contava com uns 20 anos de idade. Já então, a tendência principal do seu espírito parecia ser da preferência à crítica, à erudição. Nada o indicaria para a novela.

Veio depois a fase do DIP, órgão político que o sr. Rodrigo dirigia juntamente com os senhores Azevedo do Amaral e Tristão da Cunha. Veio depois a fase puramente literária da Revista do Brasil. Dispondo de grande situação em nossos círculos literários, querido a todas as correntes, admirado em todos os meios, pelas reais qualidades do seu talento e da sua cultura, o sr. Rodrigo de Andrade permanecia, entretanto, na sua velha aversão ao livro.

⁷⁷ LEÃO, Múcio. “Registro literário: *Velórios*”. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro, 05/02/1937. p. 6

Era essa, de resto, uma característica de seu grupo mais chegado. A esse grupo pertenciam também o sr. Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto. Quanto ao sr. Buarque de Holanda, também em 1936 se desencantou: publicou as suas *Raízes do Brasil*, livro de rara penetração na análise do fenômeno brasileiro. Falta, agora, desencantar-se o sr. Prudente de Moraes Neto. Faço votos para que isso ocorra o mais cedo possível. É ele um escritor nítido e forte, um crítico que já publicou ensaios admiráveis. Usando o pseudônimo de Pedro Dantas, tem ____ artigos argutos, que lucrariam em receber a forma do livro, novela. Há páginas do sr. Prudente de Moraes Neto que são deliciosas de humor e fantasia, como, por exemplo, aquela singular história de João Sousa Rápido, que foi publicada no volume inicial da *Estética*.

Com referência ao sr. Rodrigo M. F. de Andrade, devo acentuar que uma coisa me surpreendeu no livro que ele acaba de publicar. Foi o gênero literário que o escritor escolheu. Estudioso, com uma pronunciada tendência para os estudos da sociologia e da política – tudo parece indicar que a estreia do sr. Rodrigo iria fazer-se no campo dos ensaios da análise geral, da análise dos fenômenos sociais e humanos. E de resto, uma tendência geral da ilustre família a que ele pertence. Virgílio Melo Franco, Caio Melo Franco, Afonso Arinos Sobrinho, seus primos, são todos eles escritores dados aos problemas brasileiros: são críticos, historiadores, sociólogos. É verdade que o nome literário mais célebre da família Melo Franco, pertence a um narrador de histórias: é o de Afonso Arinos.

Com o seu *Velórios*, o sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade reata, pois, a tradição propriamente literária da sua família.

Mas que diferença entre o tio e o sobrinho!

Arinos era um poeta abundante, comunicativo, sem malícia. Sua alma era toda feita de entusiasmo. Ele jamais procurou esconder esse entusiasmo. Entregava-se às suas crenças, às suas paixões, às suas opiniões, com um ardor quase de criança. E no coração daquele formoso gigante havia, realmente, estranhas inocências de menino.

O sr. Rodrigo de Andrade é exatamente o contrário de Afonso Arinos. Ninguém terá, como ele, o medo ao ridículo, o horror ao pequeno comentário, o ódio à miúda malícia do grupo. Irônico ele próprio como um demônio, detesta a hipótese de que os outros venham a ser irônicos para com as coisas que lhe dizem respeito. Daí desse sentimento de ojeriza profunda a tudo que seja banal ou ridículo. Daí sua introversão. Daí a tendência ao afastamento, à misantropia, que existe em seu espírito.

Essas qualidades – ou defeitos – do seu feitio de homem e de escritor estão bem caracterizadas no livro atual; e isso a começar na própria escolha dos assuntos tratados. Escrever todo um livro de histórias, narrando coisas e fatos desenrolados durante as horas de vigília à cabeceira dos mortos – é uma coisa extraordinária. Há um pequeno conto de Lúcio de Mendonça, que narra a história de um estudante que foi fazer o velório de um

conhecido seu. Estavam na sala ele, uma velinha e uma moça, Muquita. Em certo momento, a velha foi ao interior da casa para fazer qualquer coisa. O rapaz não deixou passar a ocasião e tratou de dar uns confortáveis beijos na Muquita!

Os personagens do sr. Rodrigo de Andrade não teriam, nunca, o pensamento malandro do estudante de Lucio de Mendonça.

São, todos, espíritos severos, que levam a sério o ofício de velar os mortos. Têm, todos, evidentemente, a malícia do próprio escritor. Mas essa malícia é toda cerebral, manifesta-se na meditação e no pensamento, jamais nos gestos, que são sempre cautos, graves, macios, hipócritas, como convém. O escritor tem feito um longo estudo da psicologia dos que fazem velórios. Eis uma reflexão abalada de um de seus personagens.

“– Tinha morrido o Martiniano e o personagem do sr. Rodrigo de Andrade foi velá-lo. Lá, entre outras pessoas, encontrou um dos vizinhos do morto. Então diz o escritor: a cadeira de vime, que ficara vaga ao meu lado, atraiu logo um sujeito de cachenez, em cuja fisionomia reconheci, ao cabo de certo esforço de memória, o pai de uma vizinha e amiga de Maria José. Não tardei em reconhecer nele também o técnico dos mais consumados em matéria de velório, com a voz discreta do ofício, o gênero de conversa apropriado e o espírito de iniciativa requerido para a situação. Ensaiei uns assuntos mais ou menos vagos para me sondar e, dentro de pouco tempo, tinha me dominado completamente. “

Em todos esses contos existe um mesmo processo de desenvolvimento da ação, o qual consiste no artifício de tratar as coisas dolorosas e trágicas da morte com uma suprema naturalidade. “*Et n'est rien de quoi m'informe si volontiers que de la mort des hommes*” – dizia Montaigne, num conceito que o sr. Rodrigo de Andrade citou na primeira página de seu livro. É essa naturalidade, essa quase indiferença com que trata as coisas e as tragédias da morte, que dá a principal cor aos contos de Velórios.

Será fácil filiar o sr. Rodrigo de Andrade a algum grupo, a algum escritor brasileiro? Talvez não seja difícil encontrar um ou outro de seus parentes espirituais. Eu acho, de vez em quando, nos contos de Velórios, uma certa ressonância do estilo e do espírito de Machado de Assis. Aqui, por exemplo:

“Custei um pouco a entender que era a seu Ernesto que a mulher chamava Pi. Com certeza apelido que as irmãs lhe deram em menino. Aliás, seu Ernesto não tinha somente irmãs. Havia também um irmão, que hoje é suboficial da Armada. Não sei se mais velho ou mais moço que seu Ernesto. Creio que mais moço, porque, do contrário, já estaria reformado. É mesmo provável que houvesse entre eles grande diferença de idade. Mas com a irmã que ele visitara na véspera é que ele deveria ter sido mais ligado. Era a única que parecia sentir pesar pela morte dele. “

Não parece haver, nesses períodos, que são curtos, dubitativos, como que tem pressa de chegar ao fim, alguma coisa do processo de Machado de Assis? De resto, essa

aproximação entre o autor de *Velórios* e o autor de *Várias Histórias* teria talvez de ser mais interior, mais das camadas profundas do espírito, do que propriamente do estilo. O sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, em matéria literária, parece estar no oposto de machado de Assis. Ele pertence ao grupo dos escritores que reivindicam para o nosso país uma sintaxe autônoma, uma gramática independente. Seus pronomes nasceram brasileiros, e ele os coloca muito brasileiramente. “só raramente podia nos visitar...”; “não poderia se resumir num lacinho...”; “um conhecido comum que fora se curar na Suíça...”; “não pretendia se casar de novo...”; etc. de exemplos tais está cheio o livro do sr. Rodrigo de Andrade. Um pesquisador de pronomes, do estilo e gramática poderia enumerar, aqui, também outros defeitos como, por exemplo, uma abundante quantidade de cacofonias. Mas tudo isso são preocupações de velhos retóricos. O sr. Rodrigo de Andrade tem como um de seus pontos do programa literário a reação contra esses fantasmas obsoletos.

ANEXO E) “O escritor Rodrigo M. F. de Andrade”, Fábio Lucas⁷⁸

Que dizer do escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade? Do escritor que se deixou empolgar pelos interesses da Diretoria do Patrimônio Histórico Artístico Nacional?

Dele ficou um traço distinto na literatura brasileira, uma experiência grandemente promissora: o livro de contos *Velórios*, que a crítica aplaudiu com generosidade e que o autor desconfiadamente andou recolhendo, limitando ainda mais a escassa oferta de uma edição reduzidíssima. Mas a obra literária, como todos sabem, depois de publicada não pertence mais ao autor. Vira ideia, tornando-se opinião e vai sendo modelada segundo os critérios de cada mente que a receba.

De *Velórios* muito se disse e muito há, ainda, a dizer. No contato com a obra impressionaram-nos, principalmente, dois aspectos de sua concepção: a modernidade, como tributo pago ao surto renovador do modernismo; a elaboração trabalhada, como testemunho da seriedade do autor, que exerceu vigilante controle sobre os meios de expressão, a fim de não naufragar nas pretensas facilidades com que o modernismo fez malograrem várias vocações. Nos contos de Rodrigo Melo Franco de Andrade o tema da morte funciona como princípio unificador. Mas ela, quase sempre, não significa, ali, o ponto terminal de uma trajetória humana. Ao contrário, é mais frequente que sirva para o despontar de novas e ricas situações que a vida cria.

Já se disse, na voga dos estudantes existencialistas, que a noção de morte, uma vez apreendida pelo ser vivente, torna urgente tudo na vida. Não houvesse a certeza da morte, as emoções da pressa estariam banidas, pois não mais poderiam intensificar a angústia. A

⁷⁸ LUCAS, Fábio. “O escritor Rodrigo Melo Franco de Andrade”. *Suplemento Literário Estado de São Paulo*: São Paulo, 16/11/1968, p. 35

situação limite, portanto, faz refluir os seus efeitos à vida inteira, cujo vigor e cujas premências passam a depender da visão antecipada do momento final. Alguns dos “*metaphysical poets*” ingleses do século XVII – geração de acentuado gênio barroco – utilizaram precisamente o tema da morte como elemento acelerador da vida considerada em instantes de cintilação erótica.

Em Rodrigo Melo Franco de Andrade, a presença do morto cria a situação dos velórios, isto é, o comentário dos que escaparam da morte. O inexplicável ou o inesperado da morte excita a fauna sobrevivente que, descontrolada, deixa escapar, por cima das aparências e das convenções, alguns traços essenciais da alma humana, na sua mesquinhez e no seu respeito a pequenos valores destituídos de importância. A humanidade, então, passa a revelar-se ridícula, entronizadora de ídolos falsos, bezerros de ouro. Dá-se o melancólico espetáculo.

Daí, o agradável tom irônico da prosa do contista que, em plena efervescência modernista, soube conter-se numa linguagem culta, posto que fluente. Poucos autores brasileiros terão sido tão felizes no emprego, a cada instante, do coloquial mais apropriado, das expressões domésticas mais felizes e na utilização erudita dos giros populares.

Cremos que o fiel analista de *Velórios*, depois de estabelecida a oposição vida/morte, terá que explorar o confronto entre a infância e a velhice. É que, em dois contos, de modo especial, a projeção do tema da morte se faz na alma infantil: em “Quando minha avó morreu” e em “Iniciação”. Além disso, as personagens predominantes em todo livro são senhoras idosas, ora enérgicas, ora falantes, ora simuladas, enfim, essas personagens da classe média, responsáveis, em grande parte, pela educação das crianças e pelo magistério da ética conservadora. Nesses dois cortes de investigação dialética, cremos nós, poder-se-á a melhor chave interpretativa da obra.

Há uma dose de intenção freudiana naquela fixação de tipos amatonados. Ao lado disso, o universo vivo que circunda o cenário da morte é envolvido por uma onda sutil de remorso, na qual algumas personagens são punidas pelo sentimento de culpa. A morte, então passa a ter, sobre o espírito mesquinho dos sobreviventes, certa função punidora.

Tudo isso, como dissemos, numa prosa fluente, cheia de graça e poder de comunicação, somado à absoluta originalidade do princípio unificador numa coletânea de peças literárias autônomas e heterogêneas.

O que pasma, em tudo isso, é ter essa mão, que traçou páginas tão saborosas de ficção, cessado de criar literariamente. Aposentado o “homem do Patrimônio”, cuja eficácia na preservação dos autênticos valores culturais brasileiros, é conhecida de todos, resta aos escritores brasileiros, admiradores do autor de *Velórios*, instar para que o contista volte à Militância Literária, como segunda forma de enriquecer o nosso patrimônio.

ANEXO F) “Os contos de Rodrigo M. F. de Andrade”, Cândido Motta Filho⁷⁹

Fui colega de Rodrigo Melo Franco de Andrade na época dos estudos ginasiais. Não o conhecia, por esses tempos, como portador de qualquer vocação literária. Aliás, não tínhamos conversas. Ele vivia de um lado e eu de outro. Mais tarde, quando repercutia a Semana de Arte Moderna, dele me aproximei e encontrei o escritor que, aliás, escrevera um artigo sobre o meu primeiro livro, sem louvores e muita ironia. Por fim fui encontrá-lo no Ministério da Educação onde, mais íntimos, preferíamos falar de livros do que nos perdermos em assunto burocrático, mesmo porque era ele um administrador enérgico e compreensível. Já podia então apreciar o que ele escrevia, tão bom como aquilo que dizia. Era, sem dúvida, o impulsionador da nossa consciência histórica, como diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Nacional, desde o tempo em que era ministro Gustavo Capanema.

Em seus trabalhos o escritor se fazia sentir na cuidadosa maneira com que conduzia seu pensamento e sua imaginação. Mas, apesar disso, evitava falar de seus trabalhos de ficção. Uma tarde, chegou a dizer-me que o que escrevia, nesse sentido, era coisa passageira, destinada a auxiliá-lo a passar o tempo; o que não devia passar era o nosso passado, visto pelos monumentos históricos. Recordou Mário de Andrade que lhe falava no descuido paulista pelos monumentos históricos e dava, como exemplo, a Igreja Nossa Senhora do Rosário, na vila do Embu, ameaçada pela insolência do progresso.

Afinal, o escritor veio à tona, na plena posse de sua capacidade literária. Para isso, bastou *Velórios*, que a Livraria José Olympio acaba de reeditar.

Trata-se de um livro de contos que, ainda hoje, se mantém dentro de uma inabalada atualidade, sem que se note qualquer desejo de comungar com o pedantismo dos imperialistas do saber.

Isso não quer dizer que sua personalidade não se faça sentir. Os seus contos não escondem a sua maneira de efetivar sua melancólica ironia sobre a condição humana. Quer no “Enterro de Seu Ernesto”, que no “Suicídio de Seu Magalhães”, o que prevalece é essa maneira de ver como a vida se instala, o que se fixa em todos os contos, o sentimento vulgar de cada um sobre os acontecimentos comuns a todos.

E esse sentimento se expressa sem a necessidade de grandes gestos, de pano de fundo colorido com cores vivas, pois tudo se passa como na sussurrante conversa dos velórios.

Logo no primeiro conto, ao narrar a desavença de José com a namorada, fala no declínio desaperecebido de sua família, deixando um casarão na rua Marquês de Olinda, meio escondido por trás de um jambeiro enorme.

⁷⁹ MOTTA-FILHO, Cândido. “Os contos de Rodrigo M. F. de Andrade”. Coleção José Olympio. Documento da Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Manuscrito com correções e sem data. Disponível em <http://bdlb.bn.br/acervo/handle/123456789/268893>. Acesso dia 22/01/2016

Nesse conto, D. Guiomar que, sempre submissa, acompanhava as iniciativas do marido, movimenta-se espontânea, sem sair das regras impostas ao mais comum dos mortais, e José, compenetrado da desgraça que seu namoro introduzira na casa, começa por sentir-se indigno e perverso. E acentuando sua aversão pelo irmão Geraldo, com quem se pega a bofetadas, se vê apartado por Dona Guiomar, em prantos, correndo descalça pelo cascalho, com um *pegnoir* às avessas e o cabelo em desalinho. E quando Dona Guiomar morre, Geraldo sente que tudo está acabando em volta dele, devagar, sem que ele pudesse impedir a dissolução total.

Depois de mandar chamar José, imaginava que a morte de Dona Guiomar poderia, afinal, separar o irmão da namorada!

O conto “Martiniano e a campesina” começa assim: “Martiniano morreu com dignidade. Quando sentiu suas forças declinarem, fixou na filha um olhar entendido e, repuxando a colcha sobre o corpo, endireitou-se para agonizar”. E sua mulher, desmandando-se, gritava, gritos que foram repetidos na saída do enterro: “O coche pôs-se em movimento e logo fez a volta da esquina próxima, balançando as coroas irrisórias.

A revolta se repete no fado do “Príncipe dos Prosadores”. A tragédia da morte, na banalidade sufocante dos velórios, deixa de ser tragédia. E o dramático surge apenas como um aspecto passageiro, enquanto a vida continua.

Os mortos vão-se embora e os vivos ficam, sem saber por que ficam.

Robert Escarpit, no seu estudo sobre a literatura e a sociedade, diz que o escritor é um inventor de significações e deve sempre manter-se “*mâitre de son choix entre les possibles*”. E se o equilíbrio é rompido, a literatura desaparece.

Por isso este livro se impõe pelo valor literário, Rodrigo sabe inventar para significar o que escolheu entre as possibilidades. E o equilíbrio se faz entre as situações e o comportamento humano. Dentro de cada conto repercute o eco das consciências ou das inconsciências individuais. Para isso, o gosto literário nasce naturalmente do cotidiano. No conto “Quando minha avó morreu”, o cotidiano envolve também a morte. Assim se faz sentir quando da iniciação do curso de instrução religiosa na sacristia da Matriz Boa Viagem e isso vai até o final do conto: enquanto o jardineiro regava o canteiro de terra vermelha, Joaquim, que escutava sempre a fala da avó, agora morta, escuta o assobio que vem da rua e sai correndo, porque “era tempo de pião”.

Vem-nos à mente aquela moral do estilo de que fala Auerbach em seu livro *Mimesis*.

Hoje em dia, se fala muito da crise do romance. Mas se fala também no crescente prestígio do conto. Ele adensa o conteúdo, contido em consequência de suas limitações e produz o efeito desejado. Roland Barthes, como que prestigiando essa vitória do conto, concebe, em *O grau zero da escrita*, o escrever como a escolha de um tom, isto é, de um

ethos estilístico. O conto superpõe, na sua montagem, à euforia da linguagem e ao narcisismo do escritor. (*frase escrita exatamente desta maneira*)

No fundo, na sua tranqüila maneira de expor, Rodrigo tem como alvo a problemática da morte, sem colocá-la como um problema. E assim evita a humilhação kafkiana de não poder comunicar o incomunicável.

Machado de Assis faz da morte a imagem do nada, como acontece com Rubião que, antes de começar a agonia que foi curta, pegou o nada, cingiu o nada e, assim, a morte reduz a vida a nada.

Em Rodrigo há tão só a vida rodeando a morte, o que tem por símbolo o velório. Não há, em suas páginas, qualquer referência à morte igual ao nada ou à vida igual à morte. Nem mesmo qualquer insinuação ao sobrenatural ou ao mundo disfarçado pelo natural, a “múmia de carne fresca” referida pelo maluco Antonin Artaud.

O desespero das viúvas, mais encenação do que desespero, como em Dona Ismênia, não desvia Rodrigo de sua maneira de ver as coisas e que se materializa no convencional do velório, onde o vivo já se acostuma com a feição inerte do morto.

Quando Seu Magalhães se suicidou, a perturbação em que ficou o seu gerente com a notícia da morte, dispensou minúcias. Como diz George Steiner, no seu ensaio sobre a literatura e a revolução lingüística, “só a morte não tem declaração a fazer porque ela é inerte e muda”. Só os vivos dão notícias dela. Por isso a morte de Seu Magalhães dispensou a retórica e ficou na simplicidade.

Pelos contos de Rodrigo, a literatura deixa que a morte fique a vontade, sem precisar de recursos literários. Seja, entanto, como for, ao terminarmos a leitura destes contos de Rodrigo, não sentimos que a temática tenha sido esgotada. Ao contrário, ela renova-se em nossa meditação.

Quero deixar de lado a guerra civil dos críticos lembrada por Serge Doubrovsky. Quero tão só restabelecer o contato do público com uma obra escrita com lucidez, gosto e malícia e que se mantém equilibrada por uma linguagem desafetada e profundamente sugestiva.

Nas raízes do que Rodrigo escreveu há tal força que elas enfrentam as agressões do tempo que tendem a suprimir as obras escritas e fazê-las murchar na obscuridade e no esquecimento.

Quem conheceu Rodrigo de perto, o seu coração cheio de generosidade sabe que nele jamais se encontrariam os males e os defeitos que Edmund Wilson encontrou na vida de Kipling. *Velórios* não esconde o seu inconformismo diante dos caprichos da vida e mostra as irrefletidas e egoístas atitudes dos que rodeiam os que partem do mundo. Sentem-se mais vivos frente aos mortos que guardam.

ANEXO G) “Um clássico do conto”, Paulo Rónai ⁸⁰

Quando cheguei ao Brasil em 1941, *Velórios*, de Rodrigo Melo Franco de Andrade, já era um mito. Publicado em tiragem reduzida em 1936 e logo esgotado, era lembrado a cada passo como repositório de alguns dos melhores contos brasileiros. Sua ausência dos mercados dos livros durante trinta e oito anos só se explica pela resistência do próprio autor a ideia de uma reedição.

Morto Rodrigo em 1969, a literatura retomou seus direitos, e uma segunda edição acaba de ser publicada pela Livraria José Olympo, justificando o renome do livro. Se o autor não tivesse encontrado outro campo de atividade apaixonante para dedicar-se-lhe de corpo e alma, poderia ter dado às letras nacionais uma obra de ficção de primeira grandeza.

O velório, instituição tão caracteristicamente brasileira, oferecia, na verdade, oportunidades fora do comum ao conto, tal como era concebido na época, por ensejar a condensação, num instante decisivo, de toda uma vida. O entrechoque de comentários e de epílogos a que dava lugar toda a naturalidade, prestava-se admiravelmente a isso. Antes de ler o livro, calculava encontrar nele apenas uma série de reconstituições desse tipo. Mas o título, conquanto s aplique à maioria dos contos do volume, não lhe esgota toda a verdade. Não que o discreto e sutil humor de Rodrigo não se deliciasse com a estranha fauna que povoa e pratica velórios, transformando-os num gênero de arte particular. Mas tem razão Pedro Dantas ao afirmar, em seu excelente prefácio, que “nestes *Velórios* o que é mais importante não é a morte dos homens, mas a sua vida”. São estudos de caráter, de costumes, de ambientes, esboçados com extrema economia de meios. Apenas o autor gosta de fixar seus semelhantes em momentos em que as convenções com mais força lhes prescrevem determinadas atitudes, por exemplo nos do luto, e com total objetividade desmonta o mecanismo de suas reações inesperadas, só aparentemente absurdas.

Assim conta-nos por alto a existência de uma mulher, submissa e apagada, tiranizada pelo marido a vida toda e que só começa a respirar depois da morte dele. Mas é por pouco tempo, pois volta a sofrer devido à desavença dos filhos, motivada pela projetada mésalliance do mais moço. A sua morte por mais sentida que seja, acende no mais velho a esperança que o choque venha a desfazer o casamento do irmão, pondo-lhe n’alma “uma possibilidade de alegria”.

Caso se possa distinguir, além do leitmotiv, uma ideia central nesses contos, será a da efemeridade da morte por oposição à continuidade da corrente vital. A mulher ranzinza que estragou a vida do marido “não deixava passar nenhuma oportunidade de causar escândalo e seria inadmissível que perdesse aquela ocasião suprema de assombrar todo o

⁸⁰ RÓNAI, Paulo. “Um clássico do conto”. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, 29/09/1974. p. 2

mundo com as cenas da sua predileção. Eu a conhecia desde vários anos, sempre a envergonhar Martiniano com aquele gênio intolerável e uma falta de educação que ninguém poderia imaginar, mesmo com muito empenho”. Ou então a inconsolável viúva por pouco não deixa de acompanhar o enterro do cônjuge, com medo de resfriar-se na chuva. Se os agonizantes levam muito tempo a se apagar, a morte deles extingue-se num instante, para que nada impeça os vivos de continuarem a sacrificar a suas grotescas manias e idiossincrasias ridículas. Dois meninos às voltas com a puberdade, um que se consola com a morte da avó querida pela possibilidade de vestir luto, outro que se apavora com a desgraça da sua jovem iniciadora no amor, dão assunto a flagrantes reveladores.

No conto mais famoso, “Seu Magalhães suicidou-se”, o velório traz a tona os segredos inconfessáveis de uma vida que parecia das mais banais. Alhures, há uma admirável duplo retrato: direto, o do nortista ambicioso e metódico, e indireto o do mineiro desconfiado e cético, que o desenha com visível antipatia. Há também um conto reduzido ao estrito mínimo e, assim mesmo, um milagre de malícia, em que nada acontece, apenas um olhar de concupiscência se acende durante o velório. Rodrigo sabia como ninguém concentrar o interesse no apenas sugerido. Também sabia reduzir um retrato a alguns traços essenciais e mais um outro meramente casual, mas que dava àqueles uma perspectiva de autenticidade. Enquanto isso, suas descrições sumárias possuem poder vocativo raramente igualado: “O dia tinha raiado sem que se desse por isso e, àquela hora, eram poucas as pessoas que restavam no velório. eles sentiam o torpor agradável do sono próximo, e só de esguelha, uma vez por outra, é que avistavam o cadáver, já integrado no mobiliário da sala. No jardim, cantavam vagamente uns passarinhos e as árvores oscilavam devagar, no vento fresco”.

A mudança de costumes, operada pelos progressos da técnica e da urbanização não diminui a verdade humana dessas pequenas obras-primas, apenas acrescentou-lhes um valor documental.

ANEXO H) “Vida literária: Velórios”, Octávio Tarquínio de Souza⁸¹

Num dos últimos volumes de *“Nouvelles Littéraires”*, um escritor suíço que se ocupa com grande penetração de literatura francesa — Roberto de Traz —, a propósito do aparecimento do livro *“Pays d’Ouche”*, de M. La Valande, faz comentários extremamente justos acerca do conto e em particular do conto à Maupassant. Porque, em verdade, o conto à maneira Maupassant é qualquer coisa muito especial, muito marcada, cujas características podem ser assim resumidas: o sentido do concreto, a observação direta e

⁸¹ SOUSA, Octávio Tarquínio. “Vida literária: *Velórios*”. *O Jornal*: Rio de Janeiro. 25/10/1936. p. 3

objetiva e uma técnica de narrativa rápida, em que a matéria fica inteiramente adstrita ao quadro pré-estabelecido.

Por isso, ao conto de Maupassant se chamou de “fatia de vida”.

Ninguém melhor do que ele soube separar essas fatias, focalizando os episódios automaticamente, n’um corte em profundidade, o assunto encarado diretamente. Roberto de Traz nota, com razão, que o leitor de Maupassant, quando termina um conto, é levado a sempre exclamar: — Isso é bem a vida!

O mestre do conto francês, embora fosse pessoalmente um angustiado, perseguido por fantasmas e tivesse acabado os dias nas trevas da loucura, soube ser lúcido quando escrevia, ficando sempre de fora de suas narrativas, não propondo enigmas a decifrar ou problemas a resolver.

Certo, Maupassant não pôde ser imposto como modelo único e seria absurdo afirmar que fora dele não existe o verdadeiro conto.

Mas o apelo de Roberto de Traz aos jovens escritores, para que, sem o abandono de outras qualidades, procurem um pouco mais aquelas que fizeram a fama do contista francês, deve encontrar acolhimento também em nós.

Grandes defeitos nossos são a falta de precisão e de sobriedade, o pendor de eloquência sobre suas várias formas, o derramamento, o vago, tudo em oposição ao conto “*tranche de vie*”.

Não quer dizer isso que o conto fique reduzido a uma espécie de “*fait-divers*”, de seja excluído qualquer mistério ou que a sua matéria se reduza ao cotidiano, ao mero flagrante de reportagem. Nem que proscrisse o elemento poético.

Mas o conto exige uma condensação sem a qual o gênero perde a sua feição. Invade as raias do romance e do poema e decai até o simples discurso.

Desses defeitos está isento o livro de Rodrigo M. F. de Andrade, que deve ser saudado como um acontecimento literário de grande significação.

São oito contos, quase todos fixando cenas familiares e estados psicológicos entorno da morte. Salvo o último, “O Nortista”, que constitui exceção e em que a narrativa, espiralando-se no começo num tom de romance, comprime-se e precipita-se no fim, deixando a impressão de qualquer coisa de frustrado, os outros podem figurar entre os melhores contos já publicados aqui.

O sr. Rodrigo M. F. de Andrade conjuga suas personagens numa luz que, sem deformá-las, não as embeleza. Dir-se-ia que elas nos são apresentadas como nas provas fotográficas, antes de qualquer retoque.

Aliás, não interessa ao autor de *Velórios* a perfeição plástica e pouco o preocupa a vida exterior das criaturas de que trata. Antes de tudo, há no livro um clima psicológico e

nele, no cuidado de fixá-lo em suas variações mais sutis, está o grande objetivo visado. Visado e atingido.

A gente que o sr. Rodrigo M. F. de Andrade recorta nos seus contos, vive de verdade e os seus atos são a representação de estados d'alma anotados minuciosamente e expostos com uma penetração de quem sabe desvendar os móveis mais íntimos.

O autor não intervém e muito menos dirige as suas personagens: deixa-as viver segundo a lógica de cada uma, dentro das peculiaridades pessoais, conforma o próprio feitio.

No conto intitulado "Seu Magalhães suicidou-se", assistimos a todo o processo psicológico de Aderne, como ele reagiu em face da notícia do suicídio do sócio no começo, numa exaltação de egoísmo e autodefesa, julgando seu Magalhães um monstro, vendo no desaparecimento do companheiro apenas o que poderia significar de danos pessoais, para, em seguida, recomposta a fisionomia moral do antigo sócio, vencer a primeira impressão de pavor egoístico e encarar afinal a figura de Magalhães como ela lhe era familiar: "grandalhão, magro e manso, cheio de doçura nos olhos claros e na voz meio rouca".

Em "Iniciação", há a mesma observação meticulosa. A experiência de Pedro é a de todos os meninos inquietos com os enigmas sexuais e o sr. Rodrigo M. F. de Andrade não podia ser mais exato, mais preciso na anotação de um estado d'alma tão vago, tão subterrâneo, tão indefinido como os que determinam a curiosidade e as primeiras tentativas e experiências sexuais da infância.

"Iniciação" é um dos melhores contos do livro, talvez superado apenas por "O enterro de seu Ernesto" e o "Príncipe dos prosadores". Neste, há um flagrante apanhado com mão de mestre.

O autor de *Velórios* tem o dom de surpreender a vida, na sua força, na sua espontaneidade, de preferência perto da morte, diante do espetáculo desta.

Evocador exímio dos ambientes de velório, é difícil ser mais fiel no contar de cenas familiares, em dias de câmara ardente, as conversas sonolentas, o choro dos parentes e amigos, a indiferença macia dos que se habituariam e como que têm uma certa volúpia de se acharem em tais circunstâncias, as bandejas de café que chegaram e são recebidas com indisfarçável prazer.

Aqui, por exemplo:

"Foi quando a moça loura, que tinha aparecido horas antes na sala e rezara algum tempo junto ao caixão, deu entrada novamente ali, emergindo por certo de algum quarto onde estivera a consolar a viúva. Espantou a mosca que pousava na testa do defunto, ajeitou algumas flores no caixão e ajoelhou-se para rezar outra vez.

— Quem é essa senhora?

O rapaz perguntou muito interessado, enquanto a moça fazia as orações de cabeça baixa, movendo os lábios levemente.

— É concunhada dele. Casada com aquele médico magro que lhe apresentei esta noite aqui, quando nós estávamos na varanda.

Ela tinha uma cabeça adorável. Espáduas de uma pureza perturbadora. Um corpo cuja brancura se adivinhava pelos braços nus que escapavam do vestido preto.

— É muito boa, muito boa, confidenciou o rapaz ao outro, num tom persuasivo.

— É sim. É muito boa.”

Aí está, junto da morte, a vida continuando. Imperturbável nas suas exigências, a grande Indiferente de Machado de Assis.

A vida continuando em “Martiniano e a Campesina”, na satisfação de D. Ismênia em fazer escândalo; a vida se impondo em “Quando minha avó morreu”, na realização do grande desejo do menino — ficar de luto, para ele uma forma de elegância, qualquer coisa de estético, de muito distinto...

Os contos de *Velórios* não têm apenas o valor da veracidade psicológica, o mérito da observação, a marca do concreto: são rápidos, diretos, condensados. Nenhuma divagação, nenhum desperdício de tempo e de palavras. E são escritos sem a mais leve preocupação de beleza literária, de composição ou de estilo, numa linguagem cuja propriedade, cuja limpidez e cuja correção se vão tornando raras na literatura brasileira de hoje, em que o cassange é moda e em que predomina a maneira apressada do jornalismo tresnoitado.

O sr. Rodrigo M. F. de Andrade, com um bom gosto instintivo, evita qualquer pedantismo, o arrevesado ou o chulo, e consegue ser acima de tudo simples e claro. Nem por isso a sua linguagem deixa de ter um sabor todo especial, que poderia ser chamado de melofranquiano, pois que é por vezes comum a outras pessoas da família do autor de *Velórios*.

O sr. Rodrigo M. F. de Andrade, reagindo contra o desmazelo em que se comprazem alguns dos nossos melhores escritores, prova mais uma vez as grandes qualidades que já manifestara no ensaio e na crítica literária.

ANEXO I) “A lição de bem-morrer”, Carlos Drummond de Andrade⁸²

Aos amigos que o visitavam, nos últimos dias de sua vida, Rodrigo Melo Franco de Andrade, com a delicadeza visceral que o caracterizava, deu uma lição impressionante: a de saber morrer.

Exigira dos médicos e dos familiares que não lhe ocultassem a verdade, e ficara ciente dos riscos do tratamento que se impunha para o seu caso. Colheu e analisou as

⁸² ANDRADE, Carlos Drummond de. “A lição de bem-morrer”. *Correio da Manhã*: Rio de Janeiro. , 13/05/1969. p. 11

informações e preparou-se para a eventualidade da morte com o esmero de quem faz uma toalete cuidada. Se os íntimos pensaram em confortá-lo como esperanças que contestassem o resultado dessa análise, ele tornava inútil essa intenção. Como igualmente invalidaria qualquer impulso de comiseração que porventura se manifestasse. Sócrates, prestes a morrer, diante das lágrimas de Apolodoro, advertiu-o: “fique calmo, evite a perda da medida”. Rodrigo nem isso precisaria recomendar, pois seu comportamento determinava da parte dos amigos uma contenção cheia de pudor, que era a única maneira de se colocarem bem ou mal, à altura de sua discrição e dignidade.

Permitindo-se conversar sobre sua moléstia, fazia-o com distanciamento, como se tratasse de terceira pessoa; nem queixa nem revolta filtravam-se em suas palavras. Ao mesmo tempo, seu interesse pela vida dos amigos não era menor do que sempre fora: indagava de cada um por tudo que a este importasse, e agradecia a menor atenção como se fora o maior serviço. Ao sair dessas derradeiras visitas, que tinham um sabor de fel de despedida para sempre, o amigo dividia-se entre a angústia da perda de um ser excepcional, tão necessário ao convívio afetivo como ao serviço geral do país, e uma espécie de estranha, perturbadora e nobre alegria por ver como essa criatura indefesa diante dos males físicos triunfava da morte e seu pânico, pela força de um espírito terrivelmente lúcido e liberto da miséria existencial.

Foi sua última e estupenda lição, depois de tantas que nos ministrou no quase absoluto anonimato a que se devotara, trocando a carreira de advogado e a vocação de escritor pelo trabalho humilde, ingrato, decepcionante, de defensor do acervo histórico e artístico da nacionalidade. Os moços de hoje e os de amanhã precisam saber o que foi a vida obscura e gloriosa de Rodrigo, agarrado à sua mesa de trabalho como um santo à sua forma de sacrifício e autodestruição, e sem conforto de saber-se — já não digo ajudado — ao menos compreendido por aqueles que mais deviam agradecer o sacrifício do melhor de sua vida. Não o fazia, seguramente, para receber qualquer prêmio, mas decerto havia de chocá-lo menos a atenção que a hostilidade provocada por algumas de suas iniciativas mais belas e generosas em proveito da memória nacional. O esforço de Rodrigo, durante mais de quarenta anos, foi o de lutar sozinho contra a tendência do tempo e dos homens à atomização do espírito brasileiro nas artes, e na tradição. E fazia-o com a maior isenção e sutileza, não desdenhando qualquer modalidade de invenção ou inovação que importasse em enriquecimento do patrimônio acumulado. Não teve a menor recompensa por isso. E não se queixava.

Seu último pronunciamento público, há apenas algumas semanas, na Universidade do rio de Janeiro, quando tentaram homenageá-lo, foi transformar a homenagem em apelo à comunidade universitária, no sentido de educar as novas gerações para o conhecimento e a preservação do condomínio cultural que lhes é legado. Sua devoção à tarefa identificou-o de

tal modo com ela, que Rodrigo passou a ser sinônimo de DPHAN. Isso de nenhum modo o satisfazia, pois o que lhe importava era o resultado positivo, a formação de uma consciência nacional ciosa de seus bens ideais, consubstanciados em bens materiais suscetíveis de deterioração ou aniquilamento. A perda de um destes bens doía-lhe a carne, e o que lhe causava espanto era que a perda de um lote ou de uma letra de câmbio doesse mais aos indivíduos que a de uma paisagem histórica.

Escrevendo para jornal, o que tenha a lamentar é o desaparecimento desse extraordinário homem público que foi Rodrigo Melo Franco de Andrade. Mas o amigo, o companheiro, o confidente, o irmão de todas as horas, como deplorar em público a privação que dele começo a sentir, sem escutar, de longe e de manso, a sua voz a advertir-me: “Querido, fique calmo, evite a falta de medida...”.

ANEXO J) Poema “Velho amor”, Carlos Drummond de Andrade⁸³

Velho amor

Mestre Rodrigo, o da DPHAN
 Que me perdoe se neste canto
 hoje canto a gentil balzaca
 de seus encantos e quebrantos,
 aquela que, noite após noite,
 e dia após dia, inclusive,
 os domingos — outrora livres,
 os feriados — antes gozados,
 ele leva consigo como
 a laranja leva no gomo
 sua doce razão de ser,
 ou senão, como peixe leva
 em seu volteio pelas águas
 a arte e ciência de nadar
 (no seu caso, é arte de amar).
 Oh, como vai nosso Rodrigo
 M. F. de Andrade, atento
 Ao que possa fazer o vento,
 intempérie, maldade, acaso,
 a seu amor, e como luta,

⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond de. “Velho amor”. In: In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 29-31

bravo e sutil, em campo raso,
contra a solércia do inimigo!
Aqui vence um capoeira, adiante
um cartola, e outros, centenas
de investidas contra as serenas
feições e formas do seu love!
Merendava, de repente ouve
guai lancinante: “Aqui-del-rei!”
corre presto a São Luiz, Bahia,
São José ou São João del-Rei,
Parati — ao Brasil inteiro —
pois essa bela (quem diria)
por toda parte anda, e nem sempre
há a devida cortesia
nem o extasiado respeito
à dama que reina em seu peito.
De outro amante assim tão gamado
juro não sei, que este encanece
sem azedume em face à sorte
que tanto exige de ternura
e de defesa contra a morte
— a morte, a ruína, a eterna ameaça
a pairar sobre sua amada.
Em velho paço, úmido beco,
numa igreja desmoronada
ou num pico de serra agreste,
ei-la que recebe a flechada,
o mortal insulto, mas chega
Rodrigo a defendê-la,
salvá-la, de carinho ungi-la.
E como sabe restituir-lhe
o viço perdido, a espontânea
graça do berço, sem disfarce!
“Batom não uses, minha filha
que teus lábios ao natural
têm o desenho de uma ilha
feita do mais vivo coral.
Tira este excesso de pintura,
fruto de visível engano,

pois a original formosura
mais resplende a cada novo ano.
Nada de truques bossa-nova,
iê-iê-iê e pop art, querida.
Nunca mais dormirei tranqüilo
nem terá gosto minha vida
se adotares um falso estilo.”
Assim diz Rodrigo, e convoca
os mais argutos, credenciados
companheiros para o serviço
do seu bem, e todos acodem
a essa amável intimação:
Por D. Rodrigo e sua dama!
Por aquela que ele mais ama
e a quem, entre naves e in-fólios,
deu a própria luz de seus olhos.
Alguém pergunta-me. “É paixão
que inflama e passa?” e eu lhe respondo:
Dura há trint’anos bem contados,
Hoje completos, tão repletos
Que, pensando bem, são três séculos.
Já que pequei por indiscreto,
darei todo o serviço: o nome
da namorada rodriguiana,
essa imarcescível Roxana,
é a Arte Antiga do Brasil,
que com seu diadema de História
no dia 23 de abril
há trint’anos nele encontrou
o mais fiel e humilde escudeiro,
o que não aspira a maior glória
senão ir à Glória do Outeiro.
São trint’anos de luta vã?
Não e nunca, pois amanhã
todo o país, agradecido,
saberá louvar, por inteiro,
este casal Rodrigo-SPHAN.

ANEXO K) “O casal Rodrigo-SPHAN”, Dom Marcos Barbosa⁸⁴

Quando nasci, ou logo em seguida, havia perdido vários parentes, inclusive os quatro avós e minha mãe, de modo que, por muito tempo, não houve morte alguma na família, e eu invejava secretamente os garotos que punham luto. Talvez tivesse esquecido completamente esta frustração, se bem mais tarde, já no tempo de estudante, não me tivesse caído às mãos, em jornal ou revista, um conto que achei magnífico e que julguei autobiográfico: um menino, com o mesmo problema, perde afinal uma avó e arranja uma enorme gravata preta, que provoca o riso da irmã e a seca ordem materna. “Tira essa bobagem, menino!”. Esquecera completamente o nome do autor e nunca mais tivera notícia desse conto, até que há dois ou três meses resolvi dar uma batida na biblioteca do Mosteiro para ver se encontraria o livro de Rodrigo M. F. de Andrade, intitulado *Velórios*, e que eu sabia esgotado e raro, parece até que recolhido pelo autor. Encontrei-o facilmente, ao contrário do que pensava, e com dedicatória ao pai de um monge, que certamente doou seus livros ao filho. E no livro raro, dei logo com o antigo conto “Quando minha avó morreu”. Mas ao lado deste, o mais querido, quantos outros contos perfeitos, repassados do mais fino “humor”, vazados no estilo mais enxuto! E, tratando, como já notou alguém, não tanto dos mortos, mas dos presunçosos sobreviventes, que continuam a conversar e tomar café, sem dar muita atenção aos patéticos apelos do defunto de Pedro Nava. A leitura desse livro de contos veio a aumentar minha admiração e gratidão por Rodrigo M. F. de Andrade, de cujo convívio venho gozando apenas há um ano, mas que é dessas pessoas que a gente conhece, como num instantâneo, logo ao primeiro contato. Crescia a admiração, porque eu me via de repente diante de um autor de primeira qualidade, como foi unanimemente constatado pela crítica da época em que apareceu, cujos textos o Suplemento Literário de Minas Gerais nos fornece agora. Mas crescia, na mesma medida, a gratidão, porque compreendíamos de que carreira literária Rodrigo M. F. de Andrade abrisse mão, quando passou a se dedicar de corpo e alma a um serviço humilde, obscuro e ingrato, cujo alcance está ainda longe de ser tido na devida conta pelo povo e pelo próprio governo: a conservação do patrimônio histórico e artístico do Brasil.

Poderia parecer estranho, à primeira vista, que um autor surgido entre os modernos da época, e tão prezado por eles, se voltasse com obstinado entusiasmo para as coisas do passado. É que, como nota sua filha Maria Clara Alvim, em lúcida e discreta entrevista concedida à minha cara amiga Zilah Corrêa de Araújo, os nossos modernistas, reagindo contra a absorvente influência estrangeira, localizavam “nos nossos valores esquecidos, em via de serem destruídos, importantes raízes da nossa cultura”. A velha Ouro Preto, sobre a

⁸⁴ BARBOSA, Dom Marcos. “O casal Rodrigo-SPHAN”. In: D.P.H.A.N. *A lição de Rodrigo*. Recife: Amigos da D.P.H.A.N., 1969. p. 143-146

qual Bilac, que lá passou maus pedaços, já fazia chover “o ouro dos astros”, renascia afinal das cinzas. Voltando de lá é que Alceu Amoroso Lima, que ia ser o grande crítico do modernismo, começava um dos seus primeiros artigos: “Venho de um grato colóquio com as coisas do nosso passado”. E o prestígio da velha metrópole só fez crescer em seguida, como provam “Claro enigma”, “O romanceiro da inconfidência”, e os pintores que lá têm buscado abrigo, como um Guignard ou um Scliar.

Contudo, é interessante observar, já que o livro e o autor tem se negado a reeditá-lo, que *Velórios*, embora saudado entusiasticamente por Mário de Andrade está longe do nacionalismo, de fundo e forma, intencional mas hoje cansativo, do grandes escritor paulista, que terá sido mais um renovador que um autor. Rodrigo M. F. de Andrade está, isto sim, na linha de Machado de Assis, que poderá sempre figurar entre os modernos de qualquer tempo, simplesmente porque é eterno. Quem lê *Velórios*, hoje, como foi o meu caso, tem a exata impressão de que os contos acabaram de ser escritos!

Quanto ao tema do livro, que fixa, como disse João Alphonsus, “a agitação mansa e sonsa dos vivos em redor dos mortos entre o último suspiro e o saimento fúnebre”, o autor o trata com uma crueza mesclada de compaixão, como se ora estivesse do lado do morto e ora dos vivos. Mais de uma vez a gente percebe nessa recusa instintiva dos homens em encarar a morte de frente, mesmo a dos outros, que o homem foi criado imortal, que a morte foi introduzida pelo pecado, e que só a tranqüila fé na Ressurreição pode pacificar a nossa angústia, o pânico do não-ser.

Mas, ao contrário de Rodrigo M. F. de Andrade, que renunciou à literatura propriamente dita para se devotar aos nossos monumentos históricos e artísticos, entre os quais avultaram as igrejas e conventos, eis-me aqui, fascinado pelos *Velórios* como um Nelson Rodrigues, retardando, e tendo de abreviá-lo, o tributo de gratidão que devemos prestar a esse homem, na nossa qualidade de brasileiro, de católico e de membro do clero. Pois se ele não tivesse tomado a frente, todos nós, e sobretudo o governo e o clero, iríamos ser gravemente julgados pelas gerações futuras, por não termos sequer tentado preservar o patrimônio de fé e cultura legado pelos nossos avós. Os párocos, movidos quase sempre pelas melhores intenções, continuariam a se desfazer das alfaias para atender problemas mais urgentes, a derrubar igrejas julgadas inadequadas em vez de construírem novas em outro local; como os prefeitos continuariam a demolir os nossos mais encantadores jardins, para criar um estacionamento de automóveis, uma praça com bancos de marmorite e desolados postes com globos elétricos, ou para erguer no local um edifício de apartamentos, até mesmo em cidades pequenas, onde sobra espaço...

Dir-se-á, sem dúvida que o Código do Direito Canônico já proibia severamente que o pároco se desfizesse de alfaias e imagens sem autorização do bispo. Mas, este, por mais virtuoso, nem sempre seria capaz de avaliar a importância histórica e artística de uma peça.

Só mais recentemente o Concílio do Vaticano II determina que, “ao julgar as obras de arte ouçam os bispos a comissão diocesana de arte sacra e, se for o caso, outras pessoas suficientemente entendidas”. E como que retira aos mesmos a capacidade de permitirem o que outrora lhe era facultado: “Estejam os bispos cuidadosamente atentos a que não se vendam ou dispersem os objetos sagrados e obras preciosas, uma vez que são ornamentos da casa de Deus”. E diz o artigo 129 da Constituição sobre a Sagrada Liturgia: “Enquanto estudam filosofia e teologia, sejam os clérigos instruídos sobre a história e a evolução da arte sacra, (...) de modo que saibam apreciar e conservar os veneráveis monumentos da Igreja”.

Mas bem sabemos que as leis e as próprias constituições pouco valem, mesmo na Igreja, sem um ambiente, uma mentalidade, um clima em que funcionem. E o grande mérito do fundador do SPHAN, muito mais talvez que a contribuição que impediu as igrejas de virem ao chão e as imagens serem trasladadas para os interiores grã-finos, foi o já ter criado, em grande parte do clero e do povo, a consciência do valor dos monumentos e da permanência das obras que os integram.

O que isto representa de dedicação e sacrifício, amor no duro, disse-o muito bem Carlos Drummond de Andrade, há dois anos, num poema intitulado “Velho amor”, de cujo fecho me sirvo para fechar com um pouco mais de brilho esta tentativa de louvação: “Alguém pergunta-me. “É paixão que inflama e passa?” e eu lhe respondo:/ Dura há trint’anos bem contados,/ hoje completos, tão repletos/ que, pensando bem, são três séculos. / Já que pequei por indiscreto, / darei todo o serviço: o nome / da namorada rodriguiana, / essa imarcescível Roxana, / é a Arte Antiga do Brasil, / que com seu diadema de História / no dia 23 de abril / há trint’anos nele encontrou / o mais fiel e humilde escudeiro, / o que não aspira a maior glória / senão ir à Glória do Outeiro. / São trint’anos de luta vã? / Não e nunca, pois amanhã / todo o país, agradecido, / saberá louvar, por inteiro, / este casal Rodrigo-SPHAN.”